

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA DYNAMIQUE RELATIONNELLE DU CONTRÔLE ET DU NON-  
CONTRÔLE DANS L'ÉMERGENCE DE LA CRÉATION

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR

AUDRÉE JUTEAU

JANVIER 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier ma directrice de recherche Andrée Martin de m'avoir encouragée à poursuivre mes idées et aidée à creuser ma réflexion en me posant de bonnes questions et en me guidant judicieusement.

Je tiens à souligner l'apport du danseur Nathan Yaffe à cette recherche et le remercier de s'être si généreusement engagé dans ce processus avec moi. Son ouverture, sa confiance, son talent et sa fine réflexion m'ont grandement inspiré. J'aimerais aussi remercier le compositeur Antoine Berthiaume pour sa musique, sa générosité et sa sensibilité.

Je tiens à remercier Éliane Cantin et Alain Bolduc ainsi que tout le personnel du Département de danse pour leur aide et pour avoir rendu possible cette recherche (aux besoins particuliers dont celui de faire entrer un chien à l'UQAM!).

J'aimerais remercier Sylvie Gosselin de m'avoir interviewée en entretien d'explicitation durant le processus et Anne-Claire Cahaupé pour la correction.

Et finalement, j'aimerais souligner l'appui et la relecture de Mathieu Noury et la présence de plusieurs amis dont David Rancourt, Georges-Nicolas Tremblay, Peter Trosztmer, Thea Patterson, Julie Tymchuk, Pierre-Marc Ouellette et Katie Ward lors de mes présentations en cours de processus.

## TABLE DES MATIÈRES

|   |      |
|---|------|
| LISTES DES FIGURES .....  | vii  |
| RÉSUMÉ.....   | viii |
| CHAPITRE I.....   | 1    |
| INTRODUCTION.....   | 1    |
| 1.1 Introduction-motivation .....                               | 1    |
| 1.2 Sujet et but.....   | 2    |
| 1.3 Concept d'affect .....                                      | 2    |
| 1.4 Problématique .....   | 4    |
| 1.4.1 Double-posture .....                                      | 5    |
| 1.5 Objectifs .....   | 5    |
| 1.6 Question, sous-questions .....                              | 6    |
| CHAPITRE II.....  | 9    |
| CADRE CONCEPTUEL .....  | 9    |
| 2.1 Introduction aux concepts-clés.....                         | 9    |
| 2.2 Force productrice de l'action .....                         | 10   |
| 2.3 Agir .....  | 11   |
| 2.4 Pour une définition de l'affect chez Spinoza .....          | 13   |
| 2.4.1 Joie et tristesse.....                                    | 14   |
| 2.4.2 Désir .....   | 15   |
| 2.4.3 Vers une compréhension .....                              | 15   |
| 2.4.4 Le corps défini par l'affect .....                        | 17   |
| 2.5 La conscience et la mémoire de l'affect et de l'action..... | 18   |
| 2.6 La liberté dans l'action : une zone d'indétermination.....  | 21   |
| 2.7 L'attention (awareness) .....                               | 22   |
| 2.8 Processus d'émergence .....                                 | 24   |
| CHAPITRE III .....  | 28   |



|  |    |
|--|----|
| REVUE DE LITTÉRATURE .....   | 28 |
| 3.1 La danse comme dépassement des antinomies philosophiques .....               | 28 |
| 3.1.1 Déterminisme et liberté .....  | 29 |
| 3.1.2 Activité et passivité .....  | 32 |
| 3.1.3 Spontanéité et délibération .....  | 33 |
| 3.2 La liberté de l'action chez Cunningham et processus imprévisible .....       | 35 |
| 3.3 Contact improvisation : une danse en devenir .....                           | 38 |
| 3.4 Abandon de la volonté dans la danse butō .....                               | 38 |
| 3.4.1 L'agir comme non-agir dans les arts gestuels japonais.....                 | 39 |
| 3.5 Contrôle et non-contrôle dans les pratiques immersives.....                  | 40 |
| CHAPITRE IV .....  | 43 |
| DÉMARCHE DE CRÉATION ET MÉTHODOLOGIE .....                                       | 43 |
| 4.1 Objet d'étude et positionnement .....  | 43 |
| 4.2 Deux stratégies pour créer à partir d'un acte plus réceptif que volitif..... | 43 |
| 4.3 Trois modes d'improvisation élaborés .....                                   | 45 |
| 4.3.1 <i>Forme et sensation</i> .....  | 45 |
| 4.3.2 <i>Bouddha Face</i> .....  | 46 |
| 4.3.3 <i>Système duo-synchro</i> .....   | 47 |
| 4.4 Création comme construction émergente.....                                   | 47 |
| 4.5 Musique comme résonance .....  | 48 |
| 4.6 Méthodologie .....   | 48 |
| 4.7 Outils méthodologiques de collecte de donnée .....                           | 49 |
| 4.7.1 L'entretien d'explicitation.....   | 49 |
| 4.7.2 La théorisation ancrée .....   | 51 |
| 4.8 Limites de l'étude.....  | 52 |
| 4.9 Considération éthique.....   | 53 |
| CHAPITRE V .....   | 55 |
| RÉCIT DE TERRAIN.....  | 55 |
| 5.1 Introduction.....  | 55 |

|  |     |
|--|-----|
| 5.2 Semaine 1 : pratique des modes d'improvisation .....                             | 57  |
| 5.3 Semaine 2 : La matière dynamique .....   | 58  |
| 5.4 Semaine 3 : Le retour de Same .....  | 61  |
| 5.5 Semaine 4 : Chorégrapheur ou improviser : conflit entre contrainte et désir .... | 64  |
| 5.6 Semaine 5 : Le désir en action .....   | 66  |
| 5.7 Semaine 6 : Du sens émerge .....   | 68  |
| 5.8 Semaine 7 : Structure et décisions .....   | 71  |
| 5.9 Semaine 8 : Préparation et présentation .....                                    | 72  |
| CHAPITRE VI .....  | 74  |
| ANALYSE .....  | 74  |
| 6.1 État de réceptivité et Espace imaginaire .....                                   | 75  |
| 6.1.1 Non-jugement .....   | 79  |
| 6.1.2 Passivité et activité .....  | 80  |
| 6.1.3 Séparation .....   | 82  |
| 6.2 Contrainte et désir .....  | 84  |
| 6.2.1 Volonté .....  | 86  |
| 6.2.2 Volonté reproduction .....   | 87  |
| 6.2.3 Volonté intuitive .....  | 87  |
| 6.3 Devenir et Altérité .....  | 89  |
| 6.3.1 Décision .....   | 91  |
| 6.3.2 Le flot .....  | 95  |
| 6.4 Le prévisible et l'imprévisible .....  | 97  |
| 6.4.1 L'imprévu et la reproduction .....   | 98  |
| 6.4.2 L'imprévu stimulant .....  | 100 |
| 6.5 Relation au flou .....   | 101 |
| 6.5.1 Éclaircissement .....  | 103 |
| 6.6 Mémoire .....  | 105 |
| CHAPITRE VII .....   | 110 |
| DISCUSSION .....   | 110 |

|  |     |
|--|-----|
| 7.1 Passif/actif – volonté/non-volonté.....                    | 110 |
| 7.1.1 Mémoire .....  | 114 |
| 7.1.2 Passivité et volonté.....                                | 116 |
| 7.1.3 Position intermédiaire .....                             | 119 |
| 7.1.4 Le flot et l'aisance .....                               | 120 |
| 7.1.5 Flou et éclaircissement.....                             | 124 |
| 7.1.6 Le flot comme habitude?.....                             | 126 |
| 7.1.7 La présence attentive.....                               | 127 |
| 7.1.8 La présence dédoublée comme position intermédiaire ..... | 128 |
| 7.2 Mondes concret et imaginaire .....                         | 130 |
| 7.2.1 Deux mondes.....   | 131 |
| 7.2.2 Les trois espaces.....                                   | 132 |
| 7.2.3 L'espace éthéré : réel ou imaginaire?.....               | 133 |
| 7.2.4 L'incorporel.....  | 137 |
| CONCLUSION .....   | 140 |
| ANNEXE A – BIOGRAPHIES DES COLLABORATEURS .....                | 144 |
| Annexe A.1 Biographie Nathan Yaffe .....                       | 144 |
| Annexe A.2 Biographie Antoine Berthiaume .....                 | 144 |
| ANNEXE B - FORMULAIRE DE CONSENTEMENT .....                    | 145 |
| ANNEXE C : SAM AFFECTE.....                                    | 150 |
| Annexe C.1 : Invitation <i>Sam affecte</i> .....               | 150 |
| Annexe C.2 : Programme <i>Sam affecte</i> .....                | 151 |
| Annexe C.3 : Captation vidéo de <i>Sam affecte</i> .....       | 152 |
| ANNEXE D : PHOTOS DE SAM AFFECTE .....                         | 153 |
| D.1 Section 1 : Espace concret.....                            | 153 |
| D.1.1 Marcher avec Same .....                                  | 153 |
| D.1.2 Tableau .....  | 154 |
| D.1.3 Geste concret à abstrait .....                           | 154 |

|   |     |
|---|-----|
| D.2 <i>Bouddha Face</i>                         |     |
| D.2.1 Passage du regard externe à interne ..... | 155 |
| D.2.2 <i>Bouddha Face</i> en action.....        | 156 |
| D.3 <i>Espace éthéré</i> .....                  | 157 |
| BIBLIOGRAPHIE .....                             | 159 |

## LISTES DES FIGURES

| Figure   | Page  |
|--|-------|
| 5.1 Photographie de Bouddha Face (exploration d'une configuration frontale)..... | p.58  |
| 5.2 Photographie Les regards de Same.....  | p.62  |
| 5.3 Photographie Forme et sensation redécouvert.....                             | p.70  |
| 6.1 Schéma catégories.....   | p.74  |
| 6.2 Schéma L'État de réceptivité et l'Espace imaginaire.....                     | p.75  |
| 6.3 Schéma Contrainte et désir.....  | p.84  |
| 6.4 Schéma Devenir et Altérité.....  | p.89  |
| 6.5 Schéma Le prévisible et l'imprévisible.....                                  | p.97  |
| 6.6 Schéma Relation au flou.....   | p.101 |
| 6.7 Schéma Mémoire.....  | p.105 |

## RÉSUMÉ

Ce mémoire-création a pour objectif de mieux comprendre la dynamique de la relation entre le contrôle et le non-contrôle dans l'émergence de la création, à travers le concept de l'affect spinozien. Il naît d'un désir de perdre un certain « contrôle » de soi afin de laisser émerger la création. À travers le processus de création de la pièce *Sam affecte* s'est posée la question de recherche : quelle est la dynamique relationnelle entre le contrôle et le non-contrôle dans l'émergence de la création ?

Cette recherche-création, de nature qualitative, s'inscrit dans un paradigme constructiviste et dans une démarche heuristique en faisant voyager la chercheuse entre les pôles expérientiel et conceptuel. La recherche se nourrit d'un appareillage théorique de nature philosophique à travers les concepts d'affect, d'action, de liberté, d'émergence et d'attention (awareness), ainsi que d'une démarche réflexive sur une pratique. La chorégraphe-chercheuse et le danseur qui l'a accompagné dans ce processus ont été interviewés en Entretien d'explicitation à plusieurs reprises au cours du processus. Ces entretiens sont devenus à part entière une base de données à partir de laquelle a été analysée, avec la méthode de théorisation ancrée, la question du contrôle et du non-contrôle.

Les résultats de cette recherche nous éclairent sur une dynamique relationnelle de balancier entre le contrôle et l'abandon. Mais il est aussi apparu une position plus intermédiaire, nommée « présence attentive », dans laquelle le contrôle et l'abandon coexistent simultanément et permettent de transcender la dualité. Cette position, réunissant le témoin et l'acteur simultanément, semblait redonner aux actants une certaine puissance d'agir. Elle nous a aussi permis d'entrevoir différemment la volonté, initialement associée au contrôle. Le désir d'abandonner la volonté, plutôt que d'amener vers une plus grande liberté, a au contraire favorisé par moments l'inhibition des désirs et des idées naissantes dans la création. Par contre, la recherche nous a éclairés sur les nuances et les complexités d'une volonté opérante dans la création. La présence d'une volonté plus intuitive dans le processus de création reconferme notre position de départ quant à la nécessité d'abandonner un certain contrôle conscient associé à une volonté plus médiate et rationnelle.

Mots clés : affect, devenir, processus de création, action, émergence, contrôle, non-contrôle, abandon, volonté

## CHAPITRE I

### INTRODUCTION

#### 1.1 Introduction-motivation

Depuis plus de 13 ans, je travaille comme interprète avec différents chorégraphes et compagnies et plus récemment comme chorégraphe. Ce travail chorégraphique a d'abord débuté au sein du collectif The Choreographers et, maintenant, de façon plus individuelle. J'ai eu ainsi la chance de vivre plusieurs processus de création et à travers ceux-ci s'est clarifiée pour moi une recherche d'un état de non-contrôle dans l'acte créateur. Parfois, mon désir de plonger dans un processus de recherche de sorte à laisser émerger une création me semblait se confronter à une nécessité de produire, voire reproduire, que je percevais alors comme du contrôle. Il me semblait parfois ne pas avoir le temps de découvrir où menait une expérimentation avant qu'on ne la fixe dans une forme, me laissant ainsi l'impression de plus ou moins investiguer en profondeur. En même temps, je sais aussi qu'une part de contrôle est nécessaire pour pouvoir s'abandonner librement au processus. Et ce sentiment de ne pas laisser le temps à la création d'émerger d'elle-même était plus fréquemment ressenti chez moi dans la position d'interprète. J'ai alors voulu expérimenter moi-même la création (et l'interprétation) d'une pièce qui ne pourrait se stabiliser dans une forme prédéfinie en travaillant avec un chien. J'ai alors créé la pièce *Poisson*. Je voulais, notamment, tester jusqu'où je me sentirais libre sans cette assurance de pouvoir reproduire quelque chose. Et je voulais, en travaillant l'écoute à une présence extérieure, me sortir du contrôle inhibiteur que je peux exercer sur ma propre créativité. En effet, bien que je sois fascinée et propulsée par un état de non-contrôle, que j'associe à une

liberté, je constate qu'il m'est plus aisé de le célébrer comme danseuse que comme chorégraphe.

## 1.2 Sujet et but

Le choix d'un mémoire-crédation s'est imposé naturellement afin de me pencher sur cette problématique du contrôle dans mon propre processus créatif comme chorégraphe, (et interprète<sup>1</sup>). Ce mémoire-crédation se veut ainsi une incursion dans les notions de contrôle et de non-contrôle dans l'émergence de la création, à travers le concept de l'affect. Il naît d'un désir de « perdre » un certain contrôle de soi afin de laisser émerger la création, c'est-à-dire de créer avec un certain abandon de la volonté et dans un état de réceptivité à l'étant afin de trouver une plus grande liberté comme créatrice. Cette recherche-crédation est en continuité avec la réflexion entamée avec ma pièce *Poisson*. Elle m'aidera à me définir davantage comme chorégraphe. Entreprendre un cheminement de maîtrise répond en effet pour moi à un besoin d'individuation comme artiste. M'immerger dans un processus réflexif et créatif rigoureux m'aidera à poser les assises de ma démarche artistique, lesquelles, je l'espère, me donneront plus de liberté comme créatrice.

## 1.3 Concept d'affect

Le concept d'affect<sup>2</sup>, au cœur de cette recherche, est pour moi directement lié au sentiment de liberté que je recherche dans l'acte créateur et que j'ai parfois ressenti comme danseuse ; ces moments d'abandon où je ne contrôle plus la danse, mais suis transportée par elle ; ces moments où je n'arrive plus à dissocier une action volontaire de ma part d'une réponse à l'environnement. Il s'agit de cette zone d'indétermination

---

<sup>1</sup> Je définirai et justifierai cette double-posture dans ce chapitre-ci (p.5) et dans le chapitre Méthodologie (p.43 et 55).

<sup>2</sup> Le concept d'affect sera défini plus en profondeur dans le cadre conceptuel (p.13).



décrite par les phénoménologues dans laquelle objet/sujet et actif/passif ne se distinguent plus, mais coexistent dans un devenir perpétuel (Laplantine, 2010). L'affect chez Deleuze (1977) correspond à un devenir (étoiler) plus qu'à un sujet (étoile). L'expérience d'un devenir – que nous ne possédons ou ne contrôlons jamais, mais plutôt prenons part à – correspond à mon expérience d'être transportée plus loin que moi ; sentiment de liberté et d'abandon. Avec la définition spinozienne de l'affect comme modification de la capacité d'agir d'un corps (Jacquet, 2005), l'expérience du corps serait la seule véritable réalité et l'affect serait en quelque sorte sa participation. Cette participation s'intensifierait ou diminuerait dans l'expérience mouvante de la vie.

Les affects sont des devenirs : tantôt ils nous affaiblissent pour autant qu'ils diminuent notre puissance d'agir, et décomposent nos rapports (tristesse), tantôt nous rendent plus forts en tant qu'ils augmentent notre puissance d'agir et nous font entrer dans un individu plus vaste ou supérieur (joie). (Deleuze, 1977, p.74)

L'affect correspondrait notamment à notre capacité à être connecté aux autres, à l'environnement. Étant pure vitalité et potentialité, il est imprévisible. Ne pouvant résulter d'une démarche de planification et de contrôle comme le serait un effet (Spanberg, 2012), son émergence semble inviter à un certain abandon de la volonté, à un certain lâcher-prise, un non-contrôle.

Lorsque je me sens transportée par la danse, je me sens davantage connectée à l'environnement. Ma puissance d'agir me semble augmenter et s'accompagne d'un sentiment de joie d'être reliée, tel l'affect de joie chez Spinoza. Ces moments sont par contre éphémères. Au moment où j'en deviens consciente – au sens réflexif –, ils s'évanouissent aussitôt. Ce sentiment de liberté semble advenir lorsqu'il y a une unité entre mon acte et ma pensée, tel le propre de l'action chez Hannah Arendt (2012, p. 203). Il ne s'agit pas d'une pensée réflexive sur mon acte au moment même de l'acte – quoique cette réflexion soit possible par la suite –, mais d'une pensée

incarnée où le corps et l'esprit ne font qu'un, tel le corps-conscience phénoménologique. Il s'agit « d'entrer dans la conscience du monde » (Merleau-Ponty, 1945, p.11) plutôt qu'être conscient de celui-ci. Et comme le dit Merleau-Ponty, nous devons d'abord être « hors de nous<sup>3</sup> », c'est-à-dire être dans le monde pour qu'ensuite s'en suive une réflexion.

Je n'ai pu en appeler du monde et des autres à moi, et prendre le chemin de la réflexion, que parce que d'abord j'étais hors de moi, dans le monde, auprès des autres, et c'est à chaque moment que cette expérience vient nourrir ma réflexion. [...] On dira donc qu'avant la réflexion, et pour la rendre possible, il faut une fréquentation naïve du monde, et que le Soi auquel on revient est précédé par un Soi aliéné ou en ex-tase dans l'Être. (Merleau-Ponty, 1964, p.74-77)

Je crois que cette fréquentation naïve du monde est en quelque sorte l'état de réceptivité que je recherche dans l'acte de création, un état dans lequel nul jugement ou représentation ne peuvent s'interposer entre le soi et le monde; pure joie. Mais comment cultiver cet état de réceptivité, cet affect de joie dans la création, en l'occurrence, et plus particulièrement, dans la création liée à ce projet de maîtrise?

#### 1.4 Problématique

Depuis que j'ai commencé à m'engager dans un travail chorégraphique plus individuel, je réalise de plus en plus combien il m'est difficile de m'abandonner librement au processus, de réellement célébrer le non-contrôle inhérent à toute création; et ce avec joie. Autrement dit, de participer activement à ce non-contrôle, plutôt que de le subir passivement ou encore de tenter de le contrôler. C'est précisément ce problème qui constitue la problématique générale de ce mémoire.

---

<sup>3</sup> Hors de nous, non pas comme séparé de soi, mais dans l'interstice du soi traversé par le monde et traversant le monde : dans un devenir.

Bien sûr, la joie n'est certes pas une émotion qu'on s'attend à ce que l'artiste ressente tout au long d'un processus; quoique je crois bien entendu au plaisir dans la création. Le processus créatif est traversé de plusieurs étapes, dont certaines régressives plongent l'artiste dans des affects paradoxaux d'angoisse et d'euphorie. (Paillé, 2004, p.21). Précisons que je ne me réfère pas ici à la joie comme à une émotion, mais plutôt à l'affect de joie spinozien, c'est-à-dire une augmentation de la puissance d'agir [de l'artiste] qui multiplie ses rapports au monde. Et qu'est-ce l'art si ce n'est une création de rapports au monde qui nous sortirait de notre solitude, de notre aliénation au monde?

#### 1.4.1 Double-posture

Finalement, dans cette problématique, je me rends compte que ma difficulté à m'abandonner (donc à participer activement à ce non-contrôle) est aussi exacerbée du fait de ma double posture de chorégraphe-interprète. Par contre, cette double posture m'est importante parce qu'elle correspond à la réalité de ma pratique. Ce n'est pas la posture de chorégraphe ni celle de l'interprète ou de l'interprète-créditeur, mais celle de chorégraphe-interprète. La diviser serait la trahir pour moi. Cette question fait actuellement débat dans le milieu de la danse entre chorégraphe et interprète, ou interprète créateur. Mais ce mémoire n'a pas comme ambition de démêler cette problématique complexe. Ce n'est pas le sujet de ce mémoire.

#### 1.5 Objectifs

Ce projet de maîtrise est une plongée pour mieux comprendre la dynamique de la relation entre le contrôle et le non-contrôle dans l'émergence de la création, à travers le concept d'affect. Notamment, il vise à comprendre davantage la dynamique de la relation entre les affects de joie et de tristesse (comme modification de la puissance d'agir) qui multiplient ou décomposent les rapports à la création. Cette décomposition de rapports est de toute évidence associée à la séparation de ma pensée et de mon

acte, lorsque je suis dans le jugement de ce que je fais. De même, lorsque trop insécurisée par l'incertitude, j'essaie de savoir à l'avance ce que sera la création, plutôt que de rester ouverte à ce qui advient réellement dans le présent du travail et de l'exploration, de faire confiance à cette création en train d'émerger.

En même temps, il ne s'agit pas non plus de se défaire de tout sens critique et simplement accepter ce qui émerge instinctivement. Comme Foucault (1975) le démontre, le pouvoir n'est pas qu'extérieur à nous, il prend forme en nous, notre identité émerge avec lui, nous l'incorporons : « Power comes up with us from the field of potential. [...] As Foucault says power is productive [...] » (Massumi, 2002a, p.223). De plus, selon Andrieu (2013), l'artiste est aussi défini par un ensemble de disciplines et de techniques. Un libre abandon aux réflexes et aux habitudes du corps pourrait faire réémerger le déjà connu, les clichés et recomposer des formes de pouvoir plutôt que libérer des potentiels comme la *potentia*<sup>4</sup> que Spinoza propose. « L'art libère la vie que l'homme a emprisonnée » (Deleuze, 2012), mais la tâche n'est pas simple. Comment l'artiste peut-il s'affranchir du pouvoir (contrôle) qu'il peut exercer sur la création alors que ce pouvoir prend lieu en lui-même?

## 1.6 Question, sous-questions

Déjà à ce stade-ci, les notions de contrôle et de non-contrôle semblent difficilement pouvoir se circonscrire indépendamment et soulèvent l'hypothèse d'un système de relations vaste et souvent paradoxal. Le contrôle et le non-contrôle seront donc abordés ici non pas comme des catégories fixes et séparées, mais comme des polarités entre lesquelles oscillent un ou plusieurs mouvements. Et c'est au confluent de ces deux polarités (contrôle et non-contrôle) que se pose mon projet de maîtrise. Ma

---

<sup>4</sup> Nous reviendrons sur le terme spinozien de *potentia* dans le Cadre conceptuel, (p.14).

question de recherche s'articule alors ainsi : quelle est la dynamique de la relation entre le contrôle et le non-contrôle dans l'émergence de la création chorégraphique?

Mais avant de se pencher sur l'émergence de la création, les concepts d'affect et d'action soulèvent de nombreuses sous-questions.

Nous partons de l'hypothèse que l'affect, en tant que potentiel en perpétuel devenir et en constante transition, est contingent à la représentation. Comme le matériau de la danse est un corps vivant en perpétuel devenir, il serait facile d'avancer que la danse est par nature transitionnelle et ne peut être purement représentative.<sup>5</sup> Mais justement, parce que la danse requiert une constante réactualisation en acte (au contraire de la peinture), doit-elle, en elle-même, constamment se transformer pour garder la vitalité de l'acte? Comment accéder à cette vitalité de l'acte? Comment l'actualiser et la réactualiser au besoin? Comment construire une œuvre chorégraphique sans figer ou trop figer la matière en devenir? Comment créer du vivant sans le rendre statique et comment laisser émerger en même temps que de construire?

Cette propension pour la joie, qui agit selon Spinoza tel un vecteur sous-jacent à nos gestes et actions<sup>6</sup> – remplaçant même le concept de pulsion freudienne comme système de motivation primaire, selon certains courants de la psychologie (Hurley, 2012, p.103-104) —, propose en fait que nous nous re-choisissions constamment, que nous

---

<sup>5</sup> À ce sujet, Frédéric Pouillaude (2008) note dans *Le désœuvrement chorégraphique* que la danse échapperait (plus ou moins) à la réalité transcendante de la représentation pour deux raisons. Premièrement, au contraire de la tradition théâtrale concevant le spectacle comme « simple actualisation sensible d'une œuvre pré-existante », la danse serait plutôt une « machine polyphonique », emmêlant différents champs artistiques, formant « un tout inaccessible hors de l'événement ». Il n'y a pas un champ particulier qui dicterait les autres à le représenter, comme le texte dans l'opéra ou le théâtre classique mais plutôt une « rencontre événementielle entre les différents champs ». Deuxièmement, à cause du phénomène « d'adhérence de l'œuvre chorégraphique à son contexte de sa production et aux corps singuliers qui l'ont amenée au jour [...] » (p.165), la danse est difficilement notable et reproductible.

<sup>6</sup> Comme nous verrons dans le Cadre conceptuel, (p.20-21).

nous reconfirmions dans la poursuite de nos désirs. Et, bien entendu, il y a une joie à se reconfirmer comme être. Mais qu'en est-il de la rencontre avec l'inconnu dans un processus de création? La peur suscitée par l'inconnu ne sera pas nécessairement vécue comme un affect de joie, menant à une augmentation de la capacité d'agir. Et si la recherche de la joie guide notre action, allons-nous vraiment vers la rencontre de l'altérité?<sup>7</sup> Quelle conscience ai-je de mon rapport à l'inconnu, à l'altérité, dans un processus créatif? Quelle est la dynamique d'aller-retour entre les affects de joie et de tristesse dans mon processus créatif?

Cette recherche contribuera, je l'espère, à l'avancement des connaissances sur la dynamique de la relation entre le contrôle et le non-contrôle dans l'émergence de la création. Elle permettra possiblement à d'autres créateurs de mieux comprendre l'enjeu du contrôle et du non-contrôle dans leur propre processus artistique. De plus, je crois que cette recherche a le potentiel de tracer des liens intéressants entre la danse et la philosophie et participera à la valorisation d'une démarche à la fois intuitive et réflexive.

---

<sup>7</sup> Je reconnais ici que ma question sur l'altérité et la peur soulève un questionnement beaucoup plus vaste. À savoir, est-ce que la joie et la peur peuvent cohabiter ou sont-elles nécessairement exclusive une à l'autre? Est-ce que la peur peut être ressentie comme une joie? Et si oui, il se pourrait ainsi que la joie nous mène vers l'altérité. Et surpasser une peur peut en effet susciter de la joie, mais cette dernière passe encore par la compréhension, tout comme propose Spinoza. Quant est-il au moment même où la peur est ressentie? Mais est-ce que je suis en train de confondre l'émotion de peur avec l'affect? Car en effet, selon Deleuze et Massumi, l'anxiété et le plaisir cohabitent dans l'affect, avant d'être définie comme telle.

## CHAPITRE II

### CADRE CONCEPTUEL

#### 2.1 Introduction aux concepts-clés

Comme je cherche à créer à partir d'un certain nombre d'actes non volontaires, non basés sur la prévision, mais en réceptivité à l'étant, je vais d'abord m'attarder au concept d'action tel que défini par Hannah Arendt (2012) dans *La condition humaine*<sup>8</sup> et par Gilles Deleuze (1981a) dans *Francis Bacon : Pour une logique de la sensation*. Par ricochet au concept de l'action, j'aborderai le concept de liberté, étant donné son lien intrinsèque à l'action chez ces auteurs.

Comme l'action chez Arendt est une réactualisation de la condition de naissance de l'humain et que cette naissance de la vie dans la matière provient d'une improbabilité infinie de processus inorganiques qu'on n'aurait jamais pu prévoir (Arendt, 2012), il y a alors une part d'indétermination à cet acte. Il ne peut être complètement contrôlé ou planifié. L'humain devient et apparaît aux autres à travers l'acte. Le concept d'action entrecroise alors celui d'affect en tant que devenir et l'affect comme capacité d'agir entrecroise à la fois l'action et celui de liberté. Selon Deleuze (1981a), c'est à travers un acte improbable, passant par ses propres sensations, que l'artiste s'affranchira du cliché (probable) et ouvrira la vie dans l'œuvre. Comme la vie est mouvement et que le mouvement est contingent à la représentation, l'acte qui permettra de dépasser la représentation sera un acte libre<sup>9</sup>, en dehors de tout effet

---

<sup>8</sup> *La condition humaine* est un livre qui regroupe plusieurs ouvrages d'Arendt dont *La condition de l'homme moderne* (1958) et *La crise de la culture* (1961). C'est dans *La condition de l'homme moderne* qu'elle y définit l'action.

<sup>9</sup> Par exemple, dans *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Deleuze (1981) explique que le peintre laissera des marques accidentelles au hasard avec lesquelles Bacon composera, à travers un acte intuitif et sensitif.



prévisible, composant avec l'imprévisible (Ibid). Il ne s'agit pas de dominer l'imprévu consciemment afin de parvenir à l'œuvre voulue, pré-visualisée, mais plutôt de naviguer à travers les potentialités de l'œuvre. Dans ce passage du virtuel à l'actuel se dépose le concept d'émergence chez Deleuze qui pour nous est central. Cette participation à l'expérience contingente de l'œuvre se créant en même temps que l'artiste la crée appelle à un certain abandon de la volonté; de sorte à laisser l'œuvre émerger.

L'acte créateur chez Deleuze et l'acte vénéré chez les Grecs de l'antiquité présocratiques dont parle Arendt (2012) sont des actes contingents. Ils ne produisent ni produit tangible ni résultat (comme produirait l'activité de fabrication), mais sont créateurs de relations<sup>10</sup>, d'affects et de processus engendrant d'autres processus à l'infini. Ces relations, ces affects et ces processus sont ce qui ne peut passer sous le contrôle de l'humain. Par contre, en contrepoint au caractère imprévisible de l'acte, Deleuze et Guattari (1991) soulignent que l'art part de la maison (structure) et non de la chair. Alors qu'Arendt spécifie que l'action des Grecs ne commençait qu'avec la construction de la *Polis*, encadrante et permettant une liberté d'agir. Il y a alors mise en place de certaines conditions ou certaines assises, telle une limite permettant une expansion.

## 2.2 Force productrice de l'action

Il y a par contre une différence à saisir entre structure et organisation. Bien que la structure résulte de la fabrication et précède l'acte, c'est bien l'acte qui crée l'organisation (la *Polis* chez les Grecs ou le plan d'heccéité chez Deleuze). Arendt (2012) spécifie que « c'est l'organisation du peuple qui vient de ce que l'on agit ensemble et son espace véritable s'étend entre les hommes qui vivent ensemble dans ce but, en quelque lieu qu'ils se trouvent » (p.219). Chez Bacon, cette organisation

---

<sup>10</sup> Tout comme l'œuvre définie par Bourriaud (2001) avec l'esthétique relationnel.



résultant de l'acte serait ce que Deleuze nomme le plan d'heccéité : une organisation interne qui émerge de la rencontre contingente entre l'accident et l'acte du peintre. L'acte du peintre crée des rapports de connexions dans une hétérogénéité tout comme la productivité de l'action chez Arendt (2012) est la « formidable capacité d'établir des rapports » (p.213). Mais bien que ce soit l'action (ou l'acte) qui crée l'espace commun<sup>11</sup>, une structure doit supporter et permettre l'action, comme celle-ci a une « tendance inhérente à forcer toutes les limitations [...] [et qu'elle] n'engendre pas de ces principes qui limitent et protègent. » (Ibid) L'action excède toutes frontières, tout comme l'affect. Les Grecs de l'Antiquité avaient bien conscience du caractère infini, non contrôlable et irréversible de l'action.

Comme soulève Laflamme (2006), la forme d'intelligence de la métis grecque<sup>12</sup> s'est vue être remplacée par le modèle qu'on connaît encore aujourd'hui comme but/idéal/volonté ; modèle que l'on peut aussi retrouver dans la création. Et selon Arendt, cette occultation est due à la séparation qu'amena Platon entre savoir et faire<sup>13</sup> [inconnue à l'action puisque son sens s'effondre dès que la pensée se sépare de l'action] afin de remplacer l'action par le gouvernement. Cette séparation « reste la base de toutes les théories de domination [...] » (Arendt, 2012, p. 241).

### 2.3 Agir

Comme Arendt (Ibid) le rapporte, le verbe « agir » en grec et en latin regroupait deux actions à la fois. Du grec, « agir » signifiait *arkhein* (commencer, guider et commander) et *prattein* (traverser, achever, aller jusqu'au bout). Alors qu'en latin, agir représentait simultanément *agere* (mettre en mouvement, mener) et *gerere* (porter à terme). Alors qu'*arkhein* et *agere* pouvaient être accompli par une seule

<sup>11</sup> L'espace commun comme l'organisation ou le plan de composition.

<sup>12</sup> « [...] comme le flair, la sagacité, la débrouillardise. De nature multiple et polymorphe, elle s'applique à des "réalités mouvantes" [...]. » (Laflamme, 2006, p.75)

<sup>13</sup> Nous reviendrons sur la séparation de l'action dans le Chapitre Discussion (p. 111-112).

personne, *prattein* et *gerere* requéraient la participation de plusieurs. L'action, dans ce sens, ne peut être envisagée individuellement. Elle porte en elle-même une dimension relationnelle. Platon mit fin à l'interdépendance originelle de l'action en séparant *arkhein* et *prattein*; savoir et faire se scindèrent. Ainsi, le souverain sait l'action à accomplir, il commande et les sujets exécutent sans avoir à savoir. Mais pour les Grecs de l'antiquité, cette séparation était identique à la relation entre maître et esclave, et ne pouvait correspondre à l'action, domaine où s'exerçait la liberté. Ce rapport de domination qu'introduisit Platon par le gouvernement se retrouve aussi dans les rapports de l'homme [dont l'artiste] avec soi. « Le critère suprême de l'aptitude à gouverner autrui, c'est chez Platon comme dans la tradition aristocratique de l'Occident, la capacité de se gouverner soi-même. De même que le roi-philosophe commande à la cité, l'âme commande au corps, la raison commande aux passions » (Ibid, p.241).

Les mouvements affectifs de l'homme (tout comme les relations et les processus engendrés par l'action) ne répondent pas à des lois constantes et ne peuvent être contrôlés par la simple volonté ou maîtrisés rationnellement selon Spinoza. Ce dernier, en disant que l'affect est l'affection du corps en même temps que l'idée<sup>14</sup> de cette affection, démontre l'incommensurabilité des puissances intellectuelles et physiques et ruine ainsi toute conception de domination du corps sur l'âme ou de l'âme sur le corps ou de la raison sur les passions (Jacquet, 2005). « Par affect, j'entends les modifications du corps, par lesquelles la puissance d'agir de ce corps est accrue ou diminuée, secondée ou réduite, et en même temps les idées de ces affections » (Éthique, III – Spinoza). Corps et esprit sont unifiés dans une relation de correspondance égalitaire<sup>15</sup>. La valorisation du corps et de la passion dans la pensée

---

<sup>14</sup> Idée est synonyme de représentation mentale, image ou de composante de pensée chez Spinoza. (Damasio, 2008, p.211)

<sup>15</sup> Corps et esprit sont dans une relation égalitaire car ils « jaillissent tous deux de la même substance » (Damasio, 2003, p.210) ; c'est-à-dire de Dieu. Par contre, le Dieu de Spinoza n'est pas une personne, mais un principe.

de Spinoza lui aura notamment valu la critique d'être matérialiste, mais, au contraire des philosophies dualistes de son époque, cette valorisation du corps ne se place pas pour autant au-dessus de l'esprit.

C'est donc par un seul et même mouvement que nous arrivons, si c'est possible, à saisir la puissance du corps au-delà des conditions données de notre connaissance, et à saisir la puissance de l'esprit au-delà des conditions données par la conscience. On cherche à acquérir une connaissance des puissances du corps pour découvrir parallèlement les puissances de l'esprit qui échappent à la conscience, et pouvoir comparer les puissances. (Deleuze, 1981b, p.29)

C'est afin de rompre avec la tradition philosophique concevant négativement la passion, comme un vice à dominer dont la cause est le corps, que Spinoza substitua le terme passion (*passio*) par affectus (*affect*).

Cette mutation terminologique [*passio* à *affectus*] n'est pas anodine, elle vise à dédramatiser le caractère tragique et funeste des passions et à montrer que toute vie affective ne se réduit pas à l'aliénation passionnelle, mais elle peut manifester la puissance joyeuse de l'homme qui affirme son existence ou son effort pour persévérer dans l'être et passer à une plus grande perfection. (Jacquet, 2005, p.229)

#### 2.4 Pour une définition de l'affect chez Spinoza

L'affect est la modification (augmentation ou diminution) de la puissance d'agir. Ainsi, l'affect, rendant compte d'une modification, d'une transformation de l'état, se différencie de l'affection. Alors que l'affection correspondrait à un état que l'on pourrait définir, l'affect est pure transition (transition d'un état à un autre) (Jacquet, 2005). S'il est un état, il est l'état de transition de la puissance et correspond ainsi à un devenir.

L'affect se découple en deux modalités; celle de l'action et celle de la passion, lesquelles sont déterminées selon que l'être est la cause totale (action) ou partielle<sup>16</sup> (passion) de ses affections. La modalité action est la forme active dans laquelle la capacité d'agir est augmentée; les capacités du corps (qui s'expriment dans l'étendue) et de l'esprit (qui s'expriment dans la pensée) accroissent. Tandis que dans la modalité-passion, l'être, qui n'en comprend pas la totalité de la cause, peut voir sa capacité d'agir augmenter ou diminuer. Le désir de comprendre la nature et les causes des affects<sup>17</sup> plutôt que de les juger moralement amène Spinoza à appliquer un déterminisme universel aux passions. Il fait alors ressortir trois sortes d'affects primaires : le désir, la joie et la tristesse. De ceux-ci découlent les autres affects dont la divergence réside dans la diversité du rapport à l'objet et non dans leur nature (Ibid).

#### 2.4.1 Joie et tristesse

La joie correspondrait, comme l'explique Deleuze (1980), à remplir une puissance tandis qu'avec la tristesse nous serions séparés d'une puissance d'agir : « la tristesse a l'effet d'un pouvoir sur l'être ». De là découlent les concepts de *potestas* et de *potentia* chez Spinoza. *Potentia* serait synonyme de « puissance » et témoignerait d'une capacité d'agir tandis que *potestas* serait synonyme de pouvoir, en tant que « forme de domination ou d'aliénation qui séparerait le sujet de ce qu'il peut faire » (Ruddick, 2010, p.25). La puissance chez Arendt (2012) est aussi celle qui jaillit des relations et des rapports que l'humain crée à travers l'action et la parole. « Tandis que la force est la qualité naturelle de l'individu isolé, la puissance jaillit parmi les hommes lorsqu'ils agissent ensemble et retombe dès qu'ils se dispersent » (p.220).

---

<sup>16</sup> L'homme n'étant qu'une partie de la nature, il est inévitablement soumis à des changements dont il n'est pas la cause adéquate.

<sup>17</sup> La compréhension est la voie de la maîtrise des affects chez Spinoza.

### 2.4.2 Désir

Le désir est une puissance chez Spinoza et « toute puissance est acte, active et en acte » (Deleuze, 1981b, p. 134). En effet, contrairement à certaines écoles de la psychologie ou à certains courants philosophiques, l'affect de Spinoza « n'est pas rapporté à un trauma, ni à une expérience originaire de la perte, mais il apparaît au contraire comme puissance de vie, puissance d'affirmation » (Bessis, 2003). Il s'inscrit sur un plan d'immanence chez Deleuze, à la suite de Spinoza; plan sur lequel le désir s'agence et agence, puisque tout désir est désir de quelque chose. « Ce n'est pas le manque ni la privation qui donne désir : on ne manque que par rapport à un agencement dont on est exclu, mais on ne désire qu'en fonction d'un agencement où l'on est inclus » (Deleuze, 1977, p.125). Spinoza définit le désir comme le conatus conscient et le conatus est une puissance. Une puissance devenue consciente.

Le conatus est l'effort pour éprouver de la joie, augmenter la puissance d'agir, imaginer et trouver ce qui est cause de joie, ce qui entretient et favorise cette cause; et aussi l'effort pour écarter la tristesse, imaginer et trouver ce qui détruit la cause de tristesse. (Deleuze, 1981b, p.139)

### 2.4.3 Vers une compréhension

Comment donc faire pour maîtriser les passions tristes<sup>18</sup> qui ont l'effet d'un pouvoir sur l'être? Comme nous l'avons vu chez Spinoza, dans l'affect-passion, le sujet ne connaît pas les causes de l'effet. Et c'est en effet par la compréhension de la nature de l'affection que le sujet pourrait convertir un affect de tristesse en un affect de joie. Il ne s'agira pourtant pas d'éviter les passions tristes au profit des passions joyeuses, mais plutôt de s'engager activement dans celles-ci et de les explorer afin de mieux les

---

<sup>18</sup> Et du même coup les passions joyeuses, mais celles-ci n'agissent pas tel un pouvoir sur l'être, mais comme une puissance dont l'être devra se rendre actif, cause de cette joie.

comprendre. Encore une fois, il ne s'agit pas de placer la raison au-dessus de la passion, comme il ne s'agissait pas de placer le corps au-dessus de l'esprit, mais bien de comprendre « la nature de la relation entre l'affect et la raison dans la production de la connaissance » (Ruddick, 2010, p.27, traduction libre). Deleuze nous donne l'exemple de l'enfant rencontrant la vague; exemple qui explique clairement comment une certaine compréhension de la nature de la vague pourra transformer un affect de tristesse en un affect de joie :

[...] the child, who when knocked down by the wave, imputes to it an ill will - the wave becomes 'bad', the child is angry with the wave because it limits the child's capacity. This inadequate idea is replaced by a common notion when the child understands the wave's nature and the possibility (or lack of possibility) of becoming active with it. There is no transcendent notion of 'good' or 'evil' - the intention of the wave is not at issue, but we do not abandon judgment - our relationship is evaluated based on our capacity to act: are we reactive, knocked down without comprehension of a cause - or active, understanding the wave's nature such that we might swim or surf? This sense of accomplishment is generally accompanied by a feeling of joy (Ruddick, 2010, p.30, elle cite : Deleuze, 1978 (cours Vincennes : Spinoza)).

La joie est recherchée ainsi que le plaisir, ce qui ouvre la voie à l'éthique corporelle chez Spinoza. « [...] et seule la joie [...] nous rend proches de l'action, de la béatitude de l'action » (Deleuze, 1981b, p.42). Comme le fait remarqué Deleuze, la notion transcendante de bien et de mal (tel un jugement) n'existe pas chez Spinoza bien qu'existe une différence entre bien et mauvais. Seulement le bien sera défini par l'augmentation de la capacité d'agir propre à une situation et le mauvais comme diminution de la capacité d'agir. « Basically, the good is affectively defined as what brings maximum potential and connection to the situation. It is defined in terms of becoming » (Massumi, 2002a, p.218). En acquérant une certaine compréhension de la nature de la vague, l'individu qui remplace une idée inadéquate par une notion

commune<sup>19</sup> peut devenir plus actif par rapport à la vague plutôt que de passivement subir son pouvoir sur lui, limitant ainsi sa capacité d'agir. Nager, dans ce sens, n'est pas contrôler la vague, mais devenir actif par rapport à celle-ci, c'est une rencontre du mouvement de la vague et du mouvement du corps. Et ces deux mouvements se rencontreront dans le devenir « nager ». Ce devenir-rencontre semble nécessiter une part de laisser-aller (la vague ne peut être contrôlée) et une part de contrôle comme devenir actif, composer avec la vague plutôt qu'une forme de domination ou de commande de la vague. L'affect semble inviter à un certain abandon du contrôle et de la volonté parce qu'il est un devenir qui émerge de la rencontre. C'est pourquoi une clarification de la différence entre les affects de joie et de tristesse chez Spinoza me semble pertinente pour comprendre davantage la dynamique du contrôle dont est sujet l'artiste dans la création.

#### 2.4.4 Le corps défini par l'affect

Le corps chez Spinoza est défini par sa capacité d'agir; laquelle change perpétuellement au contact avec d'autres corps, comme les capacités «affecter» et «être affecté» sont deux côtés de la même médaille » (Massumi, 2002a). La conception immanente du corps et de l'esprit chez Spinoza s'apparente aussi à la conception du corps phénoménologique de Merleau-Ponty, dans laquelle l'objet et le sujet sont indissociables à cause de la réversibilité de la perception dont révèlent les chiasmes «toucher/touchant», «sentir/sentant», etc. Parce que l'être-au-monde est aussi défini par cette rencontre avec l'altérité, il peut être affecté de multiples et infinies façons. L'être chez Arendt (2012) devient dans l'action, son identité est aussi relationnelle. Elle naît de la rencontre avec autrui; elle est dynamique, en devenir, tout comme l'œuvre de danse. « L'action agissant sur des êtres qui sont

---

<sup>19</sup> La notion commune se transforme au gré des expériences, accumulant des idées sur les idées existantes.



personnellement capables d'actions, la réaction, outre qu'elle est une réponse, est toujours une action nouvelle qui crée à son tour et affecte autrui » (p.212).

## 2.5 La conscience et la mémoire de l'affect et de l'action

Spinoza écrivit la célèbre scolie « *Nul ne sait ce que peut un corps.* » (*Ethique, II, 3*) Bien qu'énoncée au 17<sup>e</sup> siècle, cette scolie fait étrangement écho aux neurosciences aujourd'hui. Non seulement on connaît à peine ce qu'un corps peut faire, mais on réalise aussi qu'il y a tout un vécu du corps que la conscience ignore, mais qui agit pourtant sur nos choix et actions.

On a découvert qu'il y a un délai d'environ 450 millisecondes entre notre sensation et la perception que nous avons de celle-ci (Andrieu, 2013). Cette découverte montre que nous serions en quelque sorte toujours en retard sur le moment présent. Il y a un vécu du corps qui déborde la conscience réfléchie. Andrieu (2013) nomme « corps vivant » le corps agissant avant cette conscience. Le corps perçu est ainsi déjà une interprétation, une construction du corps vécu. Dans ce passage du corps vivant au corps vécu et perçu sont inévitablement délaissées certaines mémoires qui opèrent néanmoins sur nos actions. Comme note Berthoz (2003), « une grande partie de nos actions, qu'elles soient reliées à la perception, au mouvement ou à la mémoire, implique des processus cérébraux non conscients. [...] et avoir conscience de quelque chose, c'est mettre en œuvre des mécanismes de blocage de toutes les autres mémoires possibles. » Cependant, ces autres mémoires du vécu ne sont pas pour autant annulées ou expulsées; elles existent en potentialité sous forme de trace dans le corps. Cette trace est « une conservation passive qui perdure » (Vermesch, 2004, p.73) que Husserl nomme « rétention » pour signifier la rétention de ce qui m'a affecté.



Il y a rétention de ce qui a eu un effet sur moi (de ce qui m'a affecté), et ce de manière continue et passive. Je n'ai pas besoin de faire un acte volontaire pour que l'opération rétentionnelle se fasse, en ce sens elle est continue, puisqu'elle se produit sans que j'aie besoin de m'en occuper. Certes, ces rétentions seront plus vives, et plus tard seront plus facilement éveillées pour amorcer des souvenirs, si elles correspondent à des aspects de mon expérience qui sont motivants et source d'intérêt. (Vermesch, 2004, p.73)

Nous ne pouvons accéder à cette mémoire de l'affect volontairement, car elle est émergente. Mais l'effet « vectorisant » (Meyor, 2008) de l'affect, cette motivation primaire pour la joie, guide déjà notre action vers l'expérience qui en fera son émergence. L'affect appartient à la mémoire concrète, involontaire ou sensorielle (selon les auteurs). Cette mémoire me semble correspondre à la mémoire pure chez Bergson (1939) dans laquelle les souvenirs se mêlent, telle une « totalité non-différentiée, [...] [mais portant] toutes les potentialités de sens » (Legault, 2009, p.38) avant de se distinguer spatialement et temporellement en souvenirs et représentations.

Et l'affect est préconscient et appartient au corps vivant; à ce vécu tel que vécu comme totalité non-différentiée. Comme pure potentialité, n'existant pas encore dans la conscience réfléchie, l'affect semble toujours nous inviter à la limite de ce qui nous est accessible, au seuil de l'expérience perceptible. Pour Massumi (2002b), il est dans cette zone indéterminée, c'est-à-dire dans cet « entre-deux » du présent et du futur<sup>20</sup>, de l'actuel et virtuel, du corporel et de l'incorporel. S'immiscer dans cet entre-deux requiert une disposition réceptive plus qu'une position statique, car « lorsque nous affectons quelque chose, nous sommes par le fait même disposé à être affectés en retour » (traduction libre, Massumi, 2002a, p.213). Cette disposition réceptive est celle que Crandall (2008) nomme « readiness », telle une forme de préparation à

---

<sup>20</sup> Ainsi d'ailleurs que le passé : le passé agissant au présent. « Le cerveau utilise les actions passées pour préparer et déclencher un mouvement en prévoyant ses conséquences. À l'aide de la mémoire, il simule, prépare des scénarios. La perception n'est pas antérieure à l'action mais orienté vers celle-ci. Elle combine alors des stimuli actuels et une connaissance mémorisée pour déterminer le processus d'action appropriée à l'action en cours. » (Andrieu, 2014, p.69)

l'action prenant lieu dans le corps, tout comme le «pré-mouvement» chez Godard (1992). Ce pré-mouvement possède à la fois une dimension mécanique (la gestion du poids en rapport avec la gravité) et affective (la musicalité posturale, la qualité de la contraction musculaire). Godard (Ibid) dira que la charge de l'affect existe déjà en potentialité dans toute posture. Elle est un de ses fondements et colore le geste. Et le tonus résistant (comme résistances internes au déséquilibre) du système gravitaire se construit en amont de la conscience vigile. Il ne peut être commandé par la simple intention.

En effet, le neurologue Libet a découvert qu'une préparation à l'action (« potentiel évoqué primaire ») est enclenchée à environ 550 millisecondes avant l'action et que c'est seulement 350 millisecondes plus tard, c'est-à-dire 200 millisecondes avant l'action, que le sujet commande son action consciemment.<sup>21</sup> Une préparation à l'action est donc enclenchée dans le corps avant même que le sujet en ait fait l'expérience intentionnelle consciente. L'action précède ainsi la conscience réflexive. C'est en ce sens que Godard (2006) nous dit que le cerveau fonctionne davantage par contrôle et inhibition que par commande; questionnant par le fait même la notion de libre-arbitre (p.61). Arendt (2012) note aussi que l'action est motivée par un « but futur dont l'entendement a saisi le caractère désirable, avant que la volonté ne le veuille » (p.725). Ce n'est qu'après cette saisie du désir que l'entendement fait appel à la volonté pour dicter l'action. Autrement dit, ce qui fait agir, c'est l'affect (ou la passion<sup>22</sup> pour être fidèle au terme d'Arendt).

---

<sup>21</sup> [http://lecerveau.mcgill.ca/flash/d/d\\_12/d\\_12\\_s/d\\_12\\_s\\_con/d\\_12\\_s\\_con.html](http://lecerveau.mcgill.ca/flash/d/d_12/d_12_s/d_12_s_con/d_12_s_con.html)

<sup>22</sup> Mais il ne faut pas mélanger le terme passion (comme celle que Spinoza remplaça par affect) et la modalité passion de l'affect qui est celle dans laquelle l'être n'est pas la cause de son affection.

## 2.6 La liberté dans l'action : une zone d'indétermination

Encore une fois, Spinoza nous surprend aujourd'hui par la véracité d'un propos existant bien avant les récentes découvertes des neurosciences :

Les hommes se trompent en ce qu'ils se croient libres; et cette opinion consiste en cela seul qu'ils ont conscience de leurs actions et sont ignorants des causes par où sont déterminés; ce qui constitue donc leur idée de la liberté, c'est qu'ils ne connaissent aucune cause de leurs actions. (E II, P35, S)

Dans cette recherche, le concept de liberté se rattache à l'action. À l'action non pas comme connaissance des causes de l'action, mais comme capacité de commencer :

[...] l'homme est libre parce qu'il est un commencement et a été créé ainsi après que l'univers était déjà venu à être. [...] C'est parce qu'il est un commencement que l'homme peut commencer; être un homme et être libre sont une seule et même chose. (Arendt, 1961, p.739)

Tel que vu dans l'introduction des concepts (p.9), ce commencement de la vie dans la matière inorganique provient d'une improbabilité; rappelant la présence objective d'indétermination dans la vie. La liberté et l'action, provenant de cette part d'indétermination, se comprennent autrement que par le libre arbitre et la volonté. Cette liberté recèle une part de non-contrôle, à laquelle le créateur participe, compose avec, devient actif par rapport à celui-ci. De plus, chez Deleuze (1981a), la volonté revient à être dominée par la nécessité et perpétue le cliché plutôt que de libérer la vie de l'œuvre. Je n'ai pas pour but de décortiquer scientifiquement ce qui détermine mon action si ce n'est pas mon libre arbitre, mais je m'intéresse certainement à une forme d'action (dont l'action de créer) qui reconnaît une part d'indétermination dans son émergence.

## 2.7 L'attention (awareness)

L'écart entre le corps vivant et le corps vécu<sup>23</sup> rend difficile l'extériorisation de la chair vivante et demande en effet un certain lâcher-prise de la conscience pour s'en approcher (Andrieu, 2014). Nous distinguons alors une conscience réfléchie d'une conscience directe avec le monde sensible. C'est ce que la phénoménologie nomme corps-conscience<sup>24</sup> : une intelligence du corps qui se différencie d'un contrôle conscient du corps, d'où Kitaro (2008) tire son concept d'intuition agissante. Celui-là, définissant l'action comme constitution de notre « réception du monde en son intérieur propre par son élément à la fois passif et actif », fait revêtir à l'intuition un caractère actif et à l'action un aspect réceptif. L'action ne se dissocie plus d'une réception à l'espace; le sujet devient dans l'action et l'espace se fait ressentir par l'action. Cela permet de dépasser la séparation entre objet/sujet propre au devenir<sup>25</sup> et décrit un mode de connaissance immédiate du monde, en réceptivité à l'étant. Cette conscience pré-réflexive, en réceptivité à l'étant, pourrait être évoqué sous le vocable d'« awareness ». En effet, il est intéressant de constater que le terme conscience en anglais se découple en deux termes: awareness et consciousness. Alors qu'« awareness » est une attention au corps (Andrieu, 2014), un état de présence alerte et réceptif, le « consciousness » fait déjà état d'une expérience passée. Le « consciousness » est une réflexivité du sujet sur son vécu et relève toujours d'un écart ontologique. Et l'ontologie primaire du corps est selon Michel Henry (2001), le mouvement même du corps. Le mouvement est l'intentionnalité la plus profonde de la vie de l'égo, il en est son fondement, c'est-à-dire le corrélat de l'intentionnalité motrice. Cette dernière nous est connue non par la connaissance théorique, mais est celle qui permettra par la suite une connaissance théorique et réflexive. Toucher à l'immédiateté de l'action relève donc d'un abandon au corps. Mais Deleuze (1981b) rappelle toutefois qu'avec l'affect de Spinoza, il ne s'agit pas de privilégier le corps

<sup>23</sup> Nous reviendrons sur l'écart entre le corps vivant et vécu dans la Revue de littérature (p.41).

<sup>24</sup> Corps-conscience plutôt que conscience du corps.

<sup>25</sup> Devenir qui fait partie intrinsèquement de l'affect et de l'action ; au sens où Arendt l'aborde.

au-dessus de l'esprit, mais plutôt de découvrir les pouvoirs du corps qui permettront de découvrir les pouvoirs de la pensée échappant à la conscience, et inversement.

En ce sens, l'affect se différencie de l'émotion et du sentiment, car il est préconscient. Ce qui fait sens avec le fait que l'affect soit la transition d'un état à un autre selon Spinoza. Dans cette transition, il est indéfini. Il correspond à cette zone d'indétermination aussi propre au moment initial de l'action dans lequel tout coexiste à un point qu'il serait impossible de définir un état et un étant particulier. Étant toujours chez Spinoza relié au mouvement du corps, il ne peut être contenu dans une émotion, car celle-ci requiert une réactivation de certaines mémoires, processus par lequel d'autres mémoires seront inhibées (Berthoz, 2003). Alors que l'émotion serait une actualisation individuelle et personnelle d'un affect, l'affect est un processus de devenir pré-personnel causé par une rencontre (Cull, 2012). L'affect

throw the self into upheaval and makes it reel. In the process of identification that Deleuze links to emotions, the subject enfolds the threatening outside into its own internal world (as introjection), whereas affect acts upon self like a arrow (or projectile), forcing us to relate to the forces of chaotic materiality that surround us, rather than suppressing their heterogeneity through identification. (Ibid, p.192)

L'étude sur l'affect se différencie donc de celles sur l'émotion et le sentiment, car elle ne repose plus sur les mêmes modèles de subjectivité et d'expression. La création n'est plus uniquement l'expression subjective de l'artiste, mais plutôt une création de rapports au monde, d'agencement, tel un mode d'individuation décrit par Deleuze. Nous avons vu que le devenir (ce qu'est un affect) est toujours un agencement, une alliance chez Deleuze. La scolie de Spinoza s'agence à celle de Deleuze. On ne sait pas d'avance ce que peut un corps, une âme, encore plus « dans telle rencontre, dans tel agencement, dans telle combinaison » (Deleuze, 1980). La philosophie de Spinoza est pour Deleuze une philosophie de la rencontre. « Il y a un agencement-Spinoza : âme et corps, rapports, rencontres, pouvoir d'affecter, affects qui remplissent ce



pouvoir, tristesse et joie qui qualifient ces affects. La philosophie devient ici un fonctionnement, un agencement » (Deleuze, 1977, p.76). Et l'agencement, tel un mode de création de rapports au monde, se retrouve aussi au cœur du processus artistique selon Deleuze; un processus d'émergence.

## 2.8 Processus d'émergence

Pour Deleuze, le tableau d'un peintre est un plan contingent d'hétérogénéité dans lequel l'artiste créera un plan d'heccéité (la création de rapports), tel un mode d'individuation (Fourdrinier, 2008, p.47). Selon lui, avant que le peintre ne commence son travail, tout existe déjà en potentialité sur la toile à des probabilités égales, car « l'espace d'un tableau est un univers de possibilités » (Ibid, p.45). Mais tout comme chez les stoïciens, il ne s'agit pas d'une simple pré-existence dans laquelle « le virtuel [serait conçu] comme une sorte de réservoir plein de possibles non encore actualisés qui attendrait, assoupi, qu'un événement le réveille, le sorte de sa torpeur et élise un parmi les possibles qu'il contient; [...] idée ancrée dans la métaphysique » (Cauquelin, 2006, p.119). L'œuvre n'est certes pas prévisible, puisque l'acte la composant, telle une réactualisation de la condition de naissance, naît d'une zone d'indétermination, d'improbable. Elle n'est pas non plus déjà donnée d'avance par une pré-existence qui nous amène directement à une conception finaliste de l'évolution. Bergson (1966) souligne en effet que les visions mécaniques ou finalistes de l'évolution reposent toutes deux sur la valorisation du but poursuivi et des causes finales. Or, comme on l'a vu, le but de l'acte est l'acte lui-même, et non sa fin. Et la matière, ayant elle-même une force créatrice qui s'auto-organise fait en sorte que l'artiste ne peut simplement agir sur elle, elle agit aussi sur l'artiste. Celui-ci agit avec elle, à travers elle. Le plan de composition de Bacon n'est pas préconçu, mais est « construit à mesure que l'œuvre avance, ouvrant, brassant, défaisant et refaisant des composés de plus en plus illimités suivant la pénétration de forces cosmiques »

(Deleuze et Guattari, 1991, p.178-179). L'actuel et le virtuel sont tous deux une réalité de la matière. Le virtuel est cette totalité non-différenciée; tel un chaos d'éléments hétérogènes. Son échange avec l'actuel « traduit la dynamique du devenir comme différenciation et création » (Sauvagnargues, 2003).

Cet échange entre le virtuel et l'actuel s'agence notamment dans la zone d'indétermination entre le présent et le futur (avec bien sûr un passé opérant au présent). Pour mieux comprendre le lieu temporel d'où prend cet échange, Massumi (2002b) propose un exemple sportif : lorsqu'un joueur lance une balle, il ne regarde pas tant la balle, mais il se projette dans le potentiel de mouvement de la balle<sup>26</sup>. Pourtant, cette projection du mouvement futur de la balle pourrait dénoter une certaine anticipation, contredisant alors cet acte créateur libre, en dehors d'un effet prévisible dont suggère Deleuze. En effet, il y a une subtilité à saisir. Parlant du processus créatif de Bacon, Deleuze décrit un processus couche par couche. Le résultat final est caché jusqu'à la fin du processus, mais à tout moment réside dans le présent une possibilité du futur. Le joueur anticipera le mouvement, se projettera dans celui-ci sans pour autant se projeter à la fin de la partie par exemple. Il s'agit d'une anticipation<sup>27</sup> prenant lieu dans les possibilités d'un présent fait d'une constante réactualisation. Et cette anticipation s'incarne dans un corps singulier, en situation et non en soi (Andrieu, 2014, p.69). Selon Massumi (2002a), nous sommes toujours en train de passer dans le présent et chaque situation présente comporte ses marges de manœuvre qui ne seront probablement pas les mêmes à l'instant qui suit, puisque celles-ci changent constamment. L'affect, pour Massumi (Ibid), est notamment une façon de parler de cette marge de manœuvre. L'affect nous invite à être plus intensément dans le présent. Il invite à porter notre attention sur la marge de

---

<sup>26</sup> Ce pourquoi aussi Massumi dit que l'affect est à la fois corporel et incorporel : le joueur, se projetant dans le mouvement de la balle, est à la fois dans son corps et déjà plus loin que son corps; il est projeté.

<sup>27</sup> Cette anticipation pourrait faire état du pré-mouvement de Godard abordé dans ce présent chapitre (p.20).

manœuvre présente dans le moment présent qui permettra de passer à un autre seuil.

The question of which next step to take is less intimidating than how to reach a far-off goal in a distant future where all our problem will finally be solved. [...] There's always a sort of vagueness surrounding the situation, an uncertainty about where you might be able to go and what you might be able to do once you exit that particular context. This uncertainty can actually be empowering – once you realise that it gives you a margin of manoeuvrability and focus on that, rather than on projecting success and failure. (Massumi, 2002a, p.212)

Comme pour Deleuze (1981a) tout existe à des probabilités égales, c'est l'idée pré-picturale du peintre qui rendra ces probabilités inégales et créera un déséquilibre. Il fera le choix de porter son attention sur une possibilité plutôt qu'une autre. Afin que puisse émerger la figure sans tomber dans la figuration ou le cliché, le peintre utilisera le hasard de sorte à déjouer ses propres pouvoirs incarnés (ses clichés). D'un côté, le hasard sera donc ce qui permet d'échapper à la nécessité organique; à la représentation puisque le conscient est toujours attiré vers les formes nettes, selon le principe de la gestalt décrite par Ehrenzweig (1982). De l'autre côté, le hasard « composé » sera ce qui permet de différencier la peinture d'un simple ensemble de connexions accidentelles. Cette composition entre l'accident et l'acte, cette rencontre entre le dehors et le dedans, ouvrira un champ de potentialités dans l'œuvre, qui permettra la création d'un bloc d'affect.

En résumé, nous avons vu que l'action et l'affect (comme modification de la puissance d'agir) sont intimement reliés. Ces deux concepts ont été définis dans leur nature « en devenir » et « réversible »; toute puissance d'affecter est en même temps remplie d'un pouvoir d'être affecté et toute action est en même temps une réaction qui crée une autre action à son tour. Les caractères actuel et potentiel de l'action et de l'affect invite à plonger dans un processus d'émergence. Nous avons aussi défini la liberté comme appartenant à la puissance d'agir, au domaine de l'action, et non comme étant un attribut de la volonté ou de la pensée. La liberté dans un tel contexte



se joint à la part d'indétermination de l'action. Enfin, le concept d'attention (comme « awareness ») est ici envisagé comme une façon de s'immiscer dans l'entre-deux de l'affect et de l'action. Dans le chapitre suivant, je vais faire état de certaines recherches qui abordent mes concepts-clés et la question du contrôle et du non-contrôle. Cela me permettra de circonscrire davantage ma recherche en élucidant diverses questions de base suscitées par le sujet.

## CHAPITRE III

### REVUE DE LITTÉRATURE

#### 3.1 La danse comme dépassement des antinomies philosophiques

Dans son livre *Philosophie de la danse*<sup>28</sup>, l'auteure Julia Beauquel aborde indirectement la question du contrôle et du non-contrôle à travers les antinomies philosophiques traditionnelles de déterminisme et de liberté, d'activité et de passivité et de délibération et de spontanéité, dont la danse permettrait le dépassement. L'auteure se base sur la thèse de Sousa (dans *The Rationality of Emotion*, paru en 1987) selon laquelle les émotions ne s'opposent pas à la rationalité. Ce n'est pas que Beauquel s'intéresse aux émotions dans la danse, mais que ces antinomies qui empêchent une compréhension adéquate de la nature du mouvement dansé sont les mêmes qui nuisent à la compréhension de la nature des émotions. La danse, comme l'émotion, est souvent prise comme irrationnelle et comme si elle s'adressait davantage à une sensibilité purement corporelle, jouant ainsi la séparation cartésienne du corps et de l'esprit, comme s'il y avait « une dissociation entre ce qui relève d'une part de la dimension physique, sensible et émotionnelle [...] et d'autre part le domaine des représentations, des normes, des "perceptions rationnelles" et des intentions » (Beauquel, 2010, p. 66). Pour l'auteure, la danse est aussi rationnelle que n'importe quels autres éléments parce que sa compréhension implique des normes de justesse, de pertinence et d'authenticité, et « ces normes supposent un contexte *artistico-esthétique*, un "monde de la danse", un ensemble de conventions qui ne sont intelligibles que dans des sociétés humaines » (Ibid, p.67).

---

<sup>28</sup> Dans le chapitre « Le mouvement et l'émotion ».

La rationalité de l'émotion de Sousa propose un volet physique et mental à l'émotion et s'apparente à la conception spinozienne de « l'affect comme affection du corps, en même temps que l'idée de cette affection » (Cadre conceptuel, p.12). La conception de l'émotion chez Beauquel, tout comme celle de l'affect dans ma propre recherche, propose une union du corps et de l'esprit et n'est ni pur « déterminisme physique » ni pure « causalité rationnelle ». Si Sousa parle de « compatibilisme », Spinoza parle quant à lui de parallélisme. La thèse de Sousa sur l'émotion est celle qui permet à Beauquel de défendre la danse de ces antinomies, tout comme le concept de l'affect est celui qui nous permet d'appréhender la danse dans sa nature de devenir. Devenir qui, par ailleurs, défie aussi toute antinomie, de par la coexistence du passif et de l'actif, de l'objet et du sujet à l'intérieur même de celui-ci. La question paradoxale du contrôle et du non-contrôle dans le devenir « dansé » me semble simplement posée différemment chez Beauquel à travers la réconciliation des antinomies philosophiques traditionnelles (notamment réfutées chez Spinoza) que propose la danse. Comment alors la danse dépasserait-elle ces antinomies selon l'auteure?

### 3.1.1 Déterminisme et liberté

Pour Beauquel, l'antinomie du déterminisme et de la liberté est réconciliée par la danse, car ses

mouvements ne résultent ni d'une détermination purement mécanique ni de décisions arbitraires d'une volonté désincarnée. [...] De la même façon que c'est parfois *grâce à une composante émotionnelle* que la raison indécise choisit finalement un argument plutôt qu'un autre de pertinence égale, c'est *par le mouvement* qu'est fixée telle ou telle décision chorégraphique dans le large éventail des gestes et qualités gestuelles possible. (Beauquel, 2010, p.68-69)

En processus de création, par exemple, le mouvement improvisé « oriente, influence, détermine ce qui fera pourtant l'objet d'un choix du chorégraphe » (Ibid). Chaque choix, chaque geste sont une actualisation « parmi de nombreuses possibilités »

(Ibid). Ces possibilités du corps invitent à faire un choix et chaque choix invite à de nouvelles possibilités infinies. Et selon Beauquel, chaque actualisation d'un geste est à la fois guidée par la raison (en faisant un choix) et par le corps (en donnant des possibilités)<sup>29</sup>.

Ainsi, tout mouvement comporte des contraintes et des choix et pour ainsi dire, une part intrinsèque de contrôle et de liberté. Seulement, dans ce contexte-ci, la liberté nous ramène à la notion de libre-arbitre, à la capacité de faire des choix alors que dans ma recherche, elle se rattache davantage à l'action. Comme nous l'avons vu dans le Cadre conceptuel<sup>30</sup> (p.20), parce qu'une préparation à l'action est déjà enclenchée dans le corps avant même que le sujet expérimente l'intention consciente de poser cette action, la notion de libre arbitre de nos actes est de fait remise en cause. De plus, la décision chez Berthoz (2010) « est un processus que l'on trouve dans les modalités les plus élémentaires du fonctionnement du système nerveux central » (p.387). Dans l'optique d'une pré-action précédant la conscience réfléchie, la prise de décision (la liberté de choisir du chorégraphe dans l'occurrence) n'est pas nécessairement « rationnelle » et volontaire au sens où Beauquel semble l'entendre.

Les intentions corporelles sont inconscientes, mais non pas inactives, car la perception met en œuvre dans le cerveau des scénarios de décision avant même que l'action en réalise un seul. [...] La distinction entre intention corporelle et conscience corporelle de l'intention est dès lors utile pour comprendre l'anticipation inconsciente par rapport à la mise en action volontaire du corps. (Andrieu, 2014, p.144)

Ici, la raison ne s'attache pas exclusivement à la prise de décision délibérée et consciente du sujet, mais appartient aussi au corps, comme si le corps avait sa propre rationalité. Cette idée est notamment approfondie par l'auteur Basile Doganis dans

---

<sup>29</sup> Et le geste est aussi guidé selon nous par les sensations qu'il [geste] procure.

<sup>30</sup> Notamment avec le concept de pré-mouvement d'Hubert Godard et de la découverte d'un « potentiel évoqué primaire » du neurologue Benjamin Libet. (Cadre conceptuel, p.20)

son livre *Pensées du corps*, sur lequel je reviendrai<sup>31</sup>. Cette dichotomie entre corps et pensée est surpassée par l'idée même que « le corps pense, les sensations pensent, les gestes pensent, avant même d'être pensables ou pensés » (Doganis, 2012, p.26). Cette conception phénoménologique définit le corps comme condition de connaissance de la pensée. « Il existerait, à même le corps et ses facultés sensorielles, proprioceptives, motrices, affectives, dans le rapport au poids, une forme très primitive de pensées et de rationalité, un "*cogito* tacite" selon la très belle formule de Merleau-Ponty » (Ibid, p.147). Ainsi, le corps et son mouvement offrent plus que des possibilités desquels une décision est prise, mais plutôt des décisions sont prises à l'intérieur même de ceux-ci. Comme nous l'avons vu dans le cadre conceptuel (p.22), le mouvement est chez Henry l'intentionnalité la plus profonde de la vie de l'égo. Il ne relève pas uniquement de décisions conscientes et réfléchies du sujet, mais aussi de décisions tacites corporelles qui proviennent d'une intentionnalité profonde qu'on peut regrouper sous le concept d'intuition.

Les « décisions » gestuelles, sensorielles, affectives du corps, dans ces déplacements, dans sa tenue et son port, dans ses différents types d'attention, dans son appréhension des autres, constitueraient ainsi un ensemble de partis pris et de pensées silencieuses, pré-langagières, incarneraient une forme d'« intuition » au sens bergsonien, avant de se déployer de façon plus explicite dans le langage et la pensée consciente. (Ibid, p.153)

De plus, l'analogie que fait l'auteure entre l'émotion et la raison, le déterminisme et la liberté dans la danse pourrait être discutée davantage. Si l'on se rapporte à Damasio (1994), ce n'est pas seulement « parfois *grâce à une composante émotionnelle* que la raison indécise choisit finalement un argument plutôt qu'un autre de pertinence égale [...] » (Beauquel, 2010, p.68), mais toujours, car les émotions sont impliquées dans toute prise de décision selon lui. La rapidité du cerveau à prendre des décisions repose selon Damasio sur des marqueurs somatiques, sur la « perception des émotions secondaires des conséquences prévisibles » (Damasio, 1994, p.240). Les repères

---

<sup>31</sup> Voir Revue littérature, (p.38).

émotionnels qui soutiennent la mémoire permettent à l'homme de rapidement prévoir les conséquences de telle ou telle décision. Dans *La décision*, Berthoz (2013) revient sur l'enjeu des émotions dans la décision. En toute concordance avec Damasio, il dira que l'émotion donne un pouvoir de prédiction aux mécanismes de décision et que le cerveau décide en fonction de la valeur subjective.

### 3.1.2 Activité et passivité

À travers les antinomies de passivité et d'activité, Beauquel (2010) pose la question du contrôle volontaire et des manifestations involontaires. « Dans quelle mesure les danseurs contrôlent-ils les mouvements qu'ils effectuent? » (p.71)

L'auteur argumente que la danse consisterait tout autant en des actions volontaires que non volontaires.

[...] un danseur initie, contrôle et arrête ses mouvements quand il le décide, qu'il s'agisse de développés, de fondu [...]. [Et] il semble aussi souvent que la danse soit constituée de manifestations involontaires, des sortes de surgissements incontrôlés du mouvement. (Ibid, p.72)

À ce sujet, Godard (1995) insère la notion d'affect comme élément qui vient introduire de l'involontaire, du non-contrôle dans le mouvement du danseur, qui différencie de ce fait le danseur de la marionnette de Kleist. Dans le texte *Les marionnettes*, Kleist précise que la grâce surgit lorsque le centre du mouvement et le centre de gravité sont le même. Cela est possible chez la marionnette, car elle subit seulement la loi mécanique de la gravité. Cependant, l'humain est quant à lui traversé d'affects. L'interférence entre ceux-ci crée selon Godard une imperfection, un écart entre le centre du mouvement et le centre de gravité, mais dans lequel réside la charge expressive du geste. Comme nous avons vu,<sup>32</sup> le tonus résistant du système s'organise avant la conscience réfléchie. Ainsi, même dans des mouvements dits volontaires et contrôlés, le danseur est perpétuellement en train de s'adapter à l'involontaire.

---

<sup>32</sup> Cadre conceptuel, p.20.

### 3.1.3 Spontanéité et délibération

La question du contrôle et du non-contrôle est exposée plus directement dans cette antinomie traditionnelle de la spontanéité et de la délibération. L'auteure relie cette antinomie au problème de l'intégrité : « [il] consiste à se demander qui, du soi spontané ou du soi délibéré, est le "soi authentique" » (Ibid, p.73). Celle-ci soutient que la relation entre la spontanéité et la délibération chez quelqu'un est ce que nous nommons son caractère. Et ce caractère est en fait la « cohérence du contrôle exercé par les attitudes délibérées sur nos réactions spontanées » (Ibid)<sup>33</sup>. En ce sens, c'est la relation entre les deux plus que l'un ou l'autre qui définit le soi authentique. Tournée vers la danse, cette relation peut être entrevue, selon Beauquel, entre composition (tel un agencement délibéré) et improvisation (spontanée) dans la création de la chorégraphie. Comme ces étapes sont toujours entremêlées, qu'il est difficile de les séparer, la danse dépasserait l'antinomie de la spontanéité et de la délibération. Par contre, bien qu'elle reconnaisse que ces étapes soient entremêlées, elle part tout de même de l'idée que l'improvisation constitue une étape en soi.

À ce sujet, Pouillaude, dans *Le Désœuvrement chorégraphique* (2008), aborde la relation entre improvisation et composition dans les pratiques contemporaines actuelles<sup>34</sup>. Ce modèle schématique de l'improvisation comme « un temps premier en studio, devant permettre l'apparition d'un mouvement réellement nouveau, inédit, non codé, non identifié [et] [...] la composition comme temps second, comme temps d'écriture et de fixation, garantissant au mouvement mis au jour par l'improvisation une certaine forme de stabilité et de répétabilité » (p.337-338), a grandement dominé durant les 80 et 90. Il est cependant profondément en crise aujourd'hui.

En effet, d'un côté, on soutient que la production d'un mouvement riche, intéressant, novateur, n'est possible que sous les auspices de l'involontaire et du

<sup>33</sup> Cela entre en contradiction avec Godard et Berthoz, comme nous verrons à la p.35 de ce chapitre.

<sup>34</sup> Dans le chapitre intitulé « Vouloir l'involontaire, répéter l'irrépérable ».



non-prémédité, précisément comme mouvement *improvisé*, et de l'autre, on semble pouvoir lui donner forme d'œuvre qu'en niant ses principales caractéristiques et en le figeant dans une écriture qui le détermine par avance. La forme de l'objet fini, de par ses modalités de construction et de donation, en vient alors à nier ses propres conditions d'émergence et de possibilité. (Ibid, p. 338)

Le paradoxe de vouloir l'involontaire et répéter l'irrépérable s'approche de ma sous-question : « Comment créer du vivant sans le rendre statique et comment laisser émerger en même temps que de construire ? » (Introduction, p.7) Pouillaude (2008) note d'ailleurs à ce sujet que de nombreux chorégraphes trouvent aujourd'hui une solution en considérant l'improvisation comme une composition instantanée, qui n'attend aucune fixation, ou en créant des dispositifs dans lesquels « les mouvements sont engendrés par les mêmes principes sans être réitérés » (p.347). D'ailleurs, force est de constater que j'utilise dans mon travail chorégraphique cette dernière solution.

En second lieu, pour revenir à Beauquel, l'assignation qu'elle fait de la spontanéité à l'improvisation et de la délibération à la composition demeure à mon avis questionnable, bien que présente dans les discours. Pouillaude va d'ailleurs dans ce sens : « L'improvisation semble relever d'un projet de non-maîtrise, d'un abandon aux spontanéités et aux automatismes de l'instant, contre toute forme d'anticipation et d'intentionnalité » (Ibid, p.310-311). Si l'improvisation est une composition instantanée, ne serait-il pas possible de dire qu'elle peut aussi être une délibération instantanée? C'est seulement que les choix sont pris plus rapidement et se basent plus aisément sur ce qui est présent dans l'instant. De plus, affirmer que l'improvisation naît contre toute forme d'intentionnalité me semble considérer l'intentionnalité comme appartenant à la conscience réfléchie alors qu'il y a aussi une intentionnalité motrice qui est, comme nous avons vu précédemment chez Henry (2001), le fondement le plus profond de l'égo. Assigner la spontanéité à l'improvisation s'avère tout de même juste jusqu'à un certain point, bien que cela soulève des questions beaucoup plus complexes. Comme il a été amené précédemment (p.30) avec Berthoz

et Godard, de multiples décisions sont prises dans tout acte (dont l'acte d'improvisation). Et une composition n'est pas toujours construite à partir de décisions délibérées, mais aussi inconscientes.

Il serait d'ailleurs intéressant de se pencher sur ce qui est de l'ordre du contrôle et du non-contrôle dans le spontané lui-même. Qu'est-ce qui vient de soi, qu'est-ce qui vient de déterminations extérieures incorporées inconsciemment, de techniques apprises devenues automatiques, des « chemins du mouvement » incorporés? La spontanéité ne contient-elle pas elle-même ses proches clichés?

### 3.2 La liberté de l'action chez Cunningham et processus imprévisible

Cunningham se méfiait de la spontanéité — celles des danseurs et la sienne propre — , car elle pouvait amener, selon lui, directement aux clichés de son imaginaire. C'est pourquoi il n'utilisait pas l'improvisation dans son processus de création (contredisant par le fait même l'improvisation comme une étape à la composition) (Pouillaude, 2008). C'est plutôt par l'utilisation du hasard et de l'aléatoire dans sa démarche qu'il dépassait selon lui les limites de sa créativité et créait de façon non-volontaire.

L'emploi de procédés aléatoires pour chorégraphe n'est pas un bastion que je souhaite tenir et défendre à mort. C'est ma méthode actuelle pour libérer mon imagination de ses propres clichés et c'est une aventure merveilleuse pour l'attention. Notre attention est, en général, très sélective et directive. Mais ayez un autre regard sur les événements et tout l'univers du geste, tout l'univers du corps, en fait, sera électrisé. (Cunningham, 1955, traduit en 1997, p.2)

Bien que mon travail chorégraphique me semble a priori entretenir peu de relation avec celui de Cunningham, pour des raisons esthétiques, d'époque, mais principalement à cause de cette absence d'improvisation, la recherche d'un certain abandon de la volonté (tel un non-contrôle) dans l'acte de création était grandement

présente chez lui. De plus, il posait la question de la liberté comme celle appartenant à l'action et non au libre-arbitre, tout comme dans ma recherche.

Quant à la danse contemporaine, je parle ici de danse présentée sur scène, je pense que la liberté de l'être humain vient de la relation à l'immédiateté de l'action, à l'instant unique. Un corps s'élançant dans l'espace ne donne pas l'idée de la liberté de l'être humain — c'est un corps qui s'élance dans l'espace. Et cet acte est en même temps tous les autres actes, à la fois la liberté de l'être humain et sa non-liberté. Vous voyez comme il est facile d'être profond quand on parle de la danse. Comme si elle était le double naturel du paradoxe métaphysique. (Ibid, p.3)

Cette liberté du danseur, résidant quelque part dans sa non-liberté, nous rapproche d'une posture phénoménologique merleau-pontienne dans laquelle agir et être agi coexiste dans le devenir. Cunningham dira que la liberté du danseur est cette conscience totale du monde en même temps que son détachement. La liberté est dans la pure énergie de l'action; une action si intense que le corps et la pensée se fondent et propulsent dans un état d'extase; don de liberté. Pour pouvoir accéder à cette ivresse, le danseur doit selon Cunningham être tranquille, détaché, « faisant de lui-même l'espèce de marionnette de nature qu'il est, dansant au bout de son fil, qui est comme un cordon ombilical : mère nature et père-esprit faisant bouger ses membres, en excluant la pensée » (Ibid). Il propose par là une certaine passivité chez le danseur (tout comme Beauquel) qui lui permet de se laisser mouvoir par le mouvement.

Cette idée de laisser participer l'imprévu<sup>35</sup> (voir dans le cas de Cunningham de la provoquer délibérément) afin de dépasser les limites de la conscience réfléchie dans la création est tout à fait en concordance avec ma recherche. Mais bien que je reconnaisse que la spontanéité du corps a sa part d'automatisme, de techniques incorporées, de déterminations sociales, etc., je la recherche tout de même. Je la

---

<sup>35</sup> Qui est en-soi un non-contrôle.

recherche pour sa vitalité et son rapport direct et immédiat à l'environnement et aussi parce que j'adhère à l'idée spinozienne que le corps a le pouvoir de faire découvrir des puissances de la pensée qui échappe à la conscience (Deleuze, 1988). À ce sujet, Andrieu (2014) relève que la chair du corps (bien que constituée d'habitus et de techniques corporelles)

exprime subjectivement plus qu'elle ne reproduit objectivement les incorporations de ses interactions environnementales. Un strict externalisme pourrait faire croire que l'expression corporelle n'est que reproduction de normes, stéréotypes et modèles sociaux. De ce point de vue, le corps vécu n'aurait aucun pouvoir de transformation de l'environnement social lors de son incorporation. Un strict internalisme pourrait à l'opposé faire croire que l'expression relèverait de la pure créativité du corps sans aucune influence des incorporations et des interactions (p.139).

Il existe un pouvoir de transformation résidant dans la chair et le corps. Bien que je considère un certain hasard, un certain « non-contrôle » nécessaire pour déstabiliser les habitudes du corps, je crois aussi en la capacité du corps à aller vers une profondeur qui défie ces propres habitudes.

Cunningham accueillait l'accident comme il se présentait, sans l'altérer. L'aléatoire allait décider de l'ordre d'exécution des sections d'une pièce par exemple, mais il n'était pas négocié et transformé par les corps<sup>36</sup>. Cunningham s'abandonnait délibérément à l'aléatoire. « Quand je construis une chorégraphie en tirant à pile ou face, c'est-à-dire avec l'aide du hasard, je puise mes ressources dans ce jeu, qui n'est pas le fruit de ma volonté, mais une énergie et une loi auxquels je me sou mets » (Cunningham, 1958, p.1). Je m'intéresse pour ma part à la rencontre contingente entre le hasard et l'acte. Je cherche à composer avec le hasard.

---

<sup>36</sup> Par exemple, Cunningham utilisait le lancé aux dés, à pile ou face et aux dés Yi King (grand livre d'oracle chinois) pour décider l'ordre des séquences d'une pièce, l'ordre et la durée des mouvements, le nombre de danseurs, leurs rôles, etc. Et ce, souvent en coulisses, toute juste avant la représentation.

### 3.3 Contact improvisation : une danse en devenir

Les thèmes de contrôle et de liberté étaient de toute évidence très présents dans la danse post-moderne américaine. L'essor de l'improvisation attestait d'un souci politique de dé-hiérarchisation. Comme on peut voir dans les écrits de Leigh-Foster, le pouvoir lui-même se définissait comme un devenir :

Power is repeatedly 'taken by surprise' so that it can never embed itself within a static structural element that would allow it to flex into hierarchies of domination and control. In improvisation, power can only keep on the move, running as fast as it can to partner, to empower performers, never overcoming them. (Leigh-Foster, 2003, p.9)

Le contact improvisation est un exemple très riche d'une danse en devenir qui demande tout autant une fine écoute de ses propres sensations, qu'à l'environnement extérieur, à l'autre, à l'instant. Cette contingence de deux corps qui se rencontrent dans le mouvement nécessite autant un lâcher-prise de la volonté qu'une participation active. D'ailleurs, le contact improvisation a fait partie de ma formation comme danseuse et je crois en être assez directement influencée dans mon travail. Seulement, ma recherche porte davantage sur l'émergence de la création et moins sur l'improvisation en tant que telle.

### 3.4 Abandon de la volonté dans la danse butō

La philosophie du butō aborde elle aussi l'abandon de la volonté de manière à laisser le corps se laisser transformer. Plusieurs écrits relient la pratique du butō à une expérience de l'affect, au sens où Deleuze l'entend. [ex. Cull, 2009]. C'est-à-dire en terme de devenir, une rencontre affective qui défit la conscience réflexive, la représentation et l'identification. Comme Doganis (2012) note, cette recherche minimale de volonté personnelle, d'intention dans la danse butohō est supportée par l'idée que le corps, « dans ses manifestations les plus primaires et sa simple existence, présente plus d'intensité et de profondeur qu'une intention artistique »

(p.61). Bien sûr, la notion de volonté relève d'une complexité, car dans toute action réside une part de conscience réfléchie, de désir, et donc de volonté. Ainsi, l'auteur se penche sur les notions de volonté et de réceptivité dans les arts gestuels japonais; notions qui, je crois, sont transposables à la création.

#### 3.4.1 L'agir comme non-agir dans les arts gestuels japonais

Cette réceptivité appelle à une certaine non-volonté dans l'action et fait état d'une force de relâchement qu'il nomme force d'immersion et peut sembler paradoxale à la conception mécaniste de la force musculaire centrifuge; celle de la propulsion (Doganis, 2012, p.41-42). Cette force d'immersion, transposée à la création, proposerait une utilisation des forces à disposition plutôt que de seulement reposer sur la volonté (ce qui fait aussi écho à Cunningham). Cette « force » d'immersion consiste « à savoir se fondre et s'intégrer habilement dans un système plus vaste de courants et de flux préexistants, dans son propre corps ou au dehors, que de faire surgir une force de sa seule volonté restreinte et restrictive » (Ibid, p.43-44).

[...] le non-faire et le non-vouloir ne relèvent pas d'une simple absence de volonté d'action ou d'effort, mais d'un dispositif subtil où la visée se réalise comme d'elle-même, grâce à une action économique qui se ménage un éventail de ressources plus riches et variées que la volition ordinaire. [...] la volonté culmine-t-elle dans des actes et des volitions traversées par une forme de réceptivité passive, de lâcher-prise, de non-faire. Pour le dire autrement, il est des ressources, des « forces », qui, non seulement ne proviennent pas d'actions volontaires et de décisions appuyées, mais d'un certain repli, d'un abandon, qui se traduisent surtout par un changement d'attention au profit d'une nouvelle sensibilité. (Ibid, p.51)

Dans ce contexte-ci, l'action, tout comme dans ma recherche, ferait état d'une certaine passivité et pourrait aussi être considérée comme une réception du monde. Comme nous l'avons vu dans le Cadre conceptuel (p.22), elle est «réception du monde» dans le sens où Merleau-Ponty l'entend, c'est-à-dire que c'est l'espace qui fait ressentir l'action, et ce, de façon irréfléchie (Andrieu, 2013). Mais cette recherche d'abandon de la volonté, tout comme Doganis l'amène dans cet extrait, ne relève pas



d'une absence totale de volonté dans l'action. Elle appelle plutôt à revoir la notion de volonté et de libre-arbitre et à reconnaître sa complexité, son feuilleté, son travail en couches et en rhizome. Comme la condition de connaissance de la volonté est le corps selon la thèse de Schopenhauer, il serait en effet faux de considérer la volonté comme un commandement de l'esprit au corps. Tout comme Spinoza dira que l'affection du corps est en même temps l'idée de cette affection, exprimant un parallélisme entre corps et esprit, Schopenhauer dira que « tout acte réel, effectif de la volonté est sur-le-champ et immédiatement un acte phénoménal du corps; et en revanche, toute action exercée sur le corps est, par le fait et immédiatement, une action exercée sur la volonté » (Doganis, 2012, p.48).

Pour une large part, l'idéal de l'action et du mouvement consiste en une telle adéquation au moment présent et à la situation qui le rend nécessaire, que la perfection du geste signifie aussi automatisme, immédiateté, et, partant, absence de délibération, voire de conscience du mouvement. Dans un tel cadre, envisager la volonté comme une instance consciente qui présiderait à la réalisation des mouvements et de l'action ne peut susciter des difficultés sans rien nous apprendre du fonctionnement réel du corps. Il faut tenter de comprendre philosophiquement ce paradoxe d'une indissociabilité du vouloir et du faire, voire d'une possibilité de *faire sans vouloir*, *faire sur fond de* « non-faire ». (Ibid, p.47)

### 3.5 Contrôle et non-contrôle dans les pratiques immersives

Le sujet du contrôle et du non-contrôle a d'ailleurs été abordé par Bernard Andrieu (5 mars 2013). Ce dernier se penche sur des pratiques artistiques qui proposent de plonger l'artiste dans un état de non-contrôle, créant avec l'imprévisible afin de rejoindre le corps vivant et s'ouvrir lui-même et ouvrir le public à de nouvelles perceptions. Andrieu fait apparaître ce désir de non-contrôle notamment dans le contexte d'une société qui promeut le contrôle de soi. Il s'intéresse à l'expérience vécue de ceux qui pratiquent l'immersion, à contrecourant de la plupart des discours



actuels qui se rapportent plutôt à une description à la troisième personne<sup>37</sup>. Découlant du concept de corps vivant<sup>38</sup> comme agissant avant la conscience réfléchie, il différencie le corps en acte dans le cerveau et le corps en action dans la danse.

Le sens du mouvement est anticipé par le cerveau en dehors du contrôle de la conscience, reléguant même l'improvisation à l'involontaire. La spontanéité corporelle n'existe pas dans la *dansité*<sup>39</sup> en raison même de l'écart entre l'action neuronée et le corps en action sur la scène. (Andrieu, 2014, p. 134)

Cet écart démontre la difficulté d'extérioriser la chair vivante et requiert un certain lâcher-prise de la conscience. Dans *Donner le Vertige* (2014), Andrieu nomme quelques techniques employées pour accéder au corps vivant, dont des dispositifs technologiques qui plongent l'artiste et le public dans une expérience immersive et imprévisible du corps. Ou encore, une autre technique serait l'éveil corporel (plus proche de mon projet), présente dans le yoga, qui est « l'attention au corps (awareness) qui se distingue de la conscience réflexive (consciousness) plus médiate et rationnelle » (Ibid, p.152).

Dans ce chapitre, j'ai fait état de recherches qui posent la question du contrôle et du non-contrôle dans des pratiques corporelles et/ou artistiques. Un premier pont est ici franchi entre le cadre conceptuel, qui s'attardait à définir mes concepts sans les rattacher à une pratique, et la revue de littérature qui nous a permis d'entrevoir comment ces concepts peuvent résonner dans certaines pratiques. Dans le prochain chapitre, je présenterai ma démarche de création et montrerai comment les concepts ont commencé à émerger dans la recherche en studio. Une recherche préliminaire s'est faite durant l'automne 2013 et au printemps 2014, en studio, avec le danseur

---

<sup>37</sup> Et cette expérience pris du dedans plutôt que du dehors est la position que je prendrai dans ma recherche : une position poétique.

<sup>38</sup> Voir Cadre conceptuel (p.18).

<sup>39</sup> Le terme « dansité » nous ramène chez Andrieu au vécu du corps qui repose sur le travail neuronal en deçà de 450 millisecondes (Ibid).

Nathan Yaffe<sup>40</sup>. Cette période de recherche m'a permis de palper les résonances entre mon sujet de recherche et ma pratique<sup>41</sup>. Cette période m'a aussi permis de découvrir et de développer des tactiques, que j'ai nommées des « modes d'improvisation » qui me permettent de pénétrer au cœur de ma problématique et de réfléchir sur celle-ci, et ce, à partir d'un travail corporel. Il est à noter aussi que ces modes d'improvisation n'ont pas été élaborés conceptuellement à l'avance, mais qu'ils ont réellement émergé de la pratique en studio. La résonance qu'entretiennent ces modes avec mes concepts m'a reconfirmé la pertinence et la cohérence de ceux-ci dans ma recherche.

---

<sup>40</sup> J'aimerais aussi spécifier que ma façon de travailler est très collaborative. Ma position de chorégraphe est celle d'initiatrice du projet, et de guide. Il s'agit bien de la création de mon projet de mémoire, et les décisions artistiques finales m'appartiennent. Mais comme je privilégie un tel partage d'idée en studio, et que je privilégie beaucoup l'improvisation dans la recherche, Nathan Yaffe est réellement un collaborateur dans ce projet. Mais parce que le terme rend ambigu s'il s'agit de ma propre recherche, et pour des questions méthodologiques, je délaisserai le terme de collaborateur lorsque je le mentionnerai.

<sup>41</sup> Aussi, cette période de recherche a été entrecroisée d'un processus de co-crédation d'une pièce avec David Rancourt, qui ne fait pas partie de mon projet de mémoire, mais qui a influencé ce dernier. Certaines idées chorégraphiques de cette pièce sont retenues et approfondies dans mon projet de mémoire-crédation. Je souhaite donc souligner l'apport de l'artiste David Rancourt à ma recherche.

## CHAPITRE IV

### DÉMARCHE DE CRÉATION ET MÉTHODOLOGIE

#### 4.1 Objet d'étude et positionnement

L'objet de ma recherche porte ainsi sur l'émergence de la création à travers un processus de recherche-crédation, dans lequel je me positionne comme chorégraphe-interprète et m'entoure de l'interprète<sup>42</sup> Nathan Yaffe<sup>43</sup>, du compositeur Antoine Berthiaume<sup>44</sup> et de mon chien Same. Comme je tente d'expérimenter la création à travers un acte réceptif, reposant sur un corps intuitif, il était aussi important pour moi de participer comme interprète, de m'immerger dans l'expérience. La posture de créateur que je prends reposera alors sur l'expérience poétique que je ferai de la pièce en émergence, comme je suis aussi à l'intérieur de celle-ci. Tel que vu en introduction (p.5), cette double posture m'est importante comme elle correspond à ma pratique comme chorégraphe. La pièce créée dans le cadre de ce mémoire-crédation est profondément teintée par cette double posture. Je comprends mon travail à partir de l'intégration de l'acte chorégraphique dans la mise en pratique de mon propre corps et de celui de l'interprète avec qui je travaille. Le processus créatif passe entre autre par la sensibilité de nos corps et de notre relation l'un à l'autre.

#### 4.2 Deux stratégies pour créer à partir d'un acte plus réceptif que volitif

Je focaliserai mon attention sur la dynamique relationnelle entre les polarités du

---

<sup>42</sup> Par interprète, j'entends interprète-crédateur.

<sup>43</sup> Voir la biographie de Nathan Yaffe en Annexe A.1 (p.144).

<sup>44</sup> Voir la biographie d'Antoine Berthiaume en Annexe A.2 (p144.).

contrôle et du non-contrôle à travers différents modes d'improvisation élaborés en studio. Ces modes — requérant une fine écoute à l'autre, à l'environnement et à ses propres sensations — propulsent dans un état de non-prévision, dans un corps actif et réceptif. À travers eux, je recherche le point de rencontre entre ces polarités afin de retrouver cet entre-deux du devenir dans lequel être transporté par la danse et transporter la danse ne font plus qu'un; sentiment d'unité, mais aussi d'abandon et de liberté. Comme ces modes requièrent toute notre attention et notre concentration, ils laissent peu de place à la réflexion et au jugement dans un premier temps. L'attention à la tâche amène un certain abandon de la prévision, de l'image de soi et des jugements. Ces modes sont ainsi une première stratégie pour accéder à ce corps-conscience phénoménologique réceptif.

Une seconde stratégie est la présence de mon chien Same dans le processus. Comme Andrieu (2013) le note, nous avons plus souvent accès au corps vivant dans des situations d'urgence ; mais l'animal me semble toujours y être disposé. Il incarne dans cette recherche ce corps-conscience selon moi. Bien sûr, étant domestiqué, le chien n'est pas un animal entièrement imprévisible. Il reste cependant suffisamment imprévisible pour me permettre d'expérimenter un certain lâcher-prise de mes attentes quant à la possibilité de reproduire nos « trouvailles » issues du processus de création. Bien que je ne cherche pas à créer quelque chose qui ne pourrait jamais être réitéré, il est important pour moi d'être (et de rester) dans un état qui a toujours prise sur l'instant et qui défie mes habitudes (qui peuvent devenir une forme de contrôle sur la création). N'ayant pas la conscience de la représentation, le chien n'est pas dans la prévision de celle-ci et il s'ancre davantage dans l'ici et maintenant. Ainsi, dans le cadre de cette recherche, la présence de mon chien Same agira à titre d'élément de non-contrôle au processus, nous permettant (Nathan et moi) possiblement d'accéder à un état de corps alerte et sensible. Il est important ici de préciser que l'idée n'est absolument pas d'apprendre au chien quoi que ce soit, mais plutôt de s'inspirer de sa spontanéité et de son imprévisibilité afin de nous empêcher

d'être dans la prévision, dans le contrôle. Le chien est considéré comme un interprète-improvisateur. Il reste libre et nous devons composer avec ses actions.

### 4.3 Trois modes d'improvisation élaborés

Cette sous-section présente les modes d'improvisation élaborés lors de notre période de recherche préliminaire en studio.

#### 4.3.1 *Forme et sensation*

Ce mode consiste en un travail d'attention à la sensation et à la forme du corps. Il se réalise en portant notre attention à la manière (comment) dont nous nous sentons, en laissant se transformer nos corps, en apportant notre attention à la forme que prennent nos corps et à comment cette forme affecte la manière dont nous nous sentons et vice versa. Est-ce alors la forme qui crée la sensation ou la sensation qui crée la forme?

Ce mode se pratique aussi dans une transposition à l'espace. Plutôt que de nous demander comment nous nous sentons, nous nous demandons comment l'espace « se sent ». Quelle est « la tonicité » de l'espace? Cette transposition est évidemment mise en marche par l'imagination, et elle affecte du même coup l'état et les qualités des corps. En retour, ces états de corps donnent des textures à l'espace; il devient gazeux, liquide, opprimant, léger... Sommes-nous un objet que l'espace meut ou sommes-nous un corps qui meut l'espace? Dans ce mode, nous bougeons et sommes bougés. Il s'agit d'un jeu fictionnel et physique entre sculpter l'espace ou être sculpté par l'espace, traverser l'espace ou être traversé par l'espace et contrôler ou être contrôlé; un jeu dans lequel la zone de différenciation devient indiscernable (et non souhaitable). Ces états de corps et d'espace créent des sortes de fictions. Par exemple, si j'imagine que mon corps est un gaz qui peut traverser les objets concrets, cet état de corps peut créer la fiction que nous sommes dans un espace sans gravité et

imaginer un espace léger, sans consistance va influencer l'état de corps.

#### 4.3.2 *Bouddha Face*

Dans ce mode, un de nous deux (Nathan ou moi) est immobile, assis, tel un Bouddha. L'autre donne des sensations tactiles dans le dos du Bouddha, celui-ci laisse monter et grandir cette sensation dans son visage (et par le fait même, dans tout son corps), un peu comme une danse contact du visage. Nous travaillons une expression exacerbée, sans retenue, mais plus reliée à la sensation qu'à la recherche d'une émotion particulière. L'intention réside dans la transposition précise du toucher plus que dans une recherche d'expressivité. Mais cette transformation faciale/corporelle affecte bien entendu l'état. Ce mode incarne de la sorte le principe d'indissociabilité entre l'interne et l'externe propre à *Forme et Sensation*. Nous abordons ce mode avec un état de curiosité, notamment envers notre respiration, et à travers un état de corps que nous nommons liquide, qui consiste à apporter notre attention aux modifications de notre tonicité. Nous travaillons de la sorte le flux de la forme,<sup>45</sup> tel que définit par Kestengerg et Lamb, et l'effort flux<sup>46</sup> de Laban. Cela semble nous permettre d'explorer les affects de joie et tristesse comme expansion et contraction. La joie dilate avec l'inspiration, devient spacieuse (aller vers), et la tristesse contracte avec l'expiration (retour vers soi). Cet exercice est très chargé d'informations. Le Bouddha doit être à l'écoute des sensations que lui donne l'autre, à comment celles-ci grandissent dans son corps, en même temps qu'à sa respiration, aux vibrations, aux tensions, à la fluctuation de l'intensité du toucher, à l'énergie, etc. En même temps qu'une concentration dense, une écoute fine de la sensation et de l'autre, cet exercice requiert un laisser-aller, il requiert de laisser respirer le corps.

---

<sup>45</sup> Le flux de la forme est la forme ou la direction du flux qui s'adapte à l'environnement, qui s'ajuste. (traduction libre de Longstaff, 2008, p.14) Il est directement relié à la respiration et va soit en inspirant (en grandissant) ou en expirant (en rapetissant).

<sup>46</sup> L'effort flux est la modulation de la tonicité, le rapport entre antagoniste et agoniste. Il est gradation entre flux contrôlé et flux libre (Notes de cours Effort et la forme, Geneviève Dussault, 2012, hiver).

Ce qu'on appelle inspiration devrait être pris au pied de la lettre; il y a vraiment inspiration et expiration de l'Être, respiration dans l'Être, action et passion si peu discernable qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu, qui peint et qui est peint. (Merleau-Ponty, 1964, p.32)

#### 4.3.3 *Système duo-synchro*

Dans ce dernier mode, Nathan et moi devons faire la même chose, au même moment, sans savoir à l'avance ce que nous ferons, tout en portant notre attention à la transformation de ce que nous faisons. Il s'agit d'un travail d'écoute à l'autre, mais aussi à soi, qui requiert toute notre concentration. Il laisse peu d'espace au jugement puisque nous sommes complètement absorbés par la tâche. Cela permet aussi d'accéder à la zone d'indétermination entre action et réponse de part et d'autre. Il devient de plus en plus difficile de savoir qui initie et qui répond; qu'est-ce qui provient de mon propre désir ou celui de l'autre?

#### Résumé des modes

Ces modes laissent tous une grande place au corps agissant (et inévitablement aux affects sous-jacents). C'est premièrement l'état de réceptivité qui est sollicité dans cette recherche-crédation. Bien sûr, comme nous avons précédemment vu, le corps recèle sa part d'automatisme et de clichés, tels des pouvoirs incorporés. Il ne s'agit pas de tout accepter ce qui émerge de ces improvisations et de perdre tout sens critique comme créatrice. Mais cette position réflexive se prendra en second lieu, tel un retour sur l'expérience. Ce retour réflexif se fait sous forme de discussion entre Nathan et moi, entre les pratiques expérientielles de ses modes, et sous forme d'interviews en entretien d'explicitation.

#### 4.4 Création comme construction émergente

En dernier lieu, en amont de ces aller-retour entre actes expérientiels et réflexifs, se pose la question de la création comme construction émergente. Comment ces modes



mèneront-ils vers la création d'une pièce? Il s'agira d'être sensible à la manière dont ces modes se transformeront, ce à quoi ils ouvriront. Est-ce que certains modes demanderont de quitter l'improvisation pour s'établir en une chorégraphie structurée alors que d'autres demanderont de rester spontanés? Autrement dit, quel sera l'apport de structure et d'improvisation que nécessitera la construction de la pièce? Il s'agira d'observer, dans une perspective élargie, le processus global de la recherche-crédation. D'observer la dynamique de la relation entre le contrôle et le non-contrôle non seulement dans les actes composant la création, mais aussi dans l'émergence de la création elle-même. Et dans cette émergence, quels auront été mes rapports avec la création? Quels auront été les affects de joie et de tristesse – comme augmentation ou diminution de la (ma) capacité d'agir — en relation avec l'émergence de la pièce?

#### 4.5 Musique comme résonance

Je collabore de près avec le compositeur Antoine Berthiaume. La présence de la musique à cette recherche m'est chère, car elle est selon moi celle qui s'approche le plus de l'expérience esthétique de l'affect. La musique reflète bien la résonance entre l'intérieur et l'extérieur du corps; le son résonne entre celui qui l'émet et celui qui le reçoit, rendant indissociable l'espace intérieur/extérieur. Il me semble plus clair comment la musique touche et est ressenti directement dans le corps. J'aimerais, en collaborant avec Antoine, explorer la danse comme résonance corporelle et non seulement comme expérience visuelle.

#### 4.6 Méthodologie

Cette recherche-crédation s'inscrit dans un paradigme constructiviste. Le sens de la recherche émergera à la fois d'un processus de création, de mon analyse et de mon

interprétation de celui-ci. Il s'agit d'une recherche de nature qualitative et phénoménologique<sup>47</sup>. J'observerai la dynamique de la relation entre le contrôle et le non-contrôle dans l'émergence de la création à travers mon processus créatif. Comme je voyagerai entre un pôle expérientiel et conceptuel en nourrissant ma recherche-crédation d'une démarche réflexive et d'un appareillage théorique de nature philosophique, je m'inscris de plain-pied dans une démarche heuristique. « [...] l'heuristique fait osciller le chercheur entre les pôles de la subjectivité expérientielle (exploration) et de l'objectivité conceptuelle (compréhension) (Craig, 1978) pour progresser dans la saisie et la synthèse recherchées » (Gosselin, 2006, p.29). Tout comme plusieurs recherches-crédation, je procèderai par « bricolage » méthodologique tel que proposé par Gosselin et Le Coguiec (2006). Je juxtaposerai la méthode du journal de bord, l'expérience partagée avec mes collaborateurs, l'entrevue sous forme d'Entretien d'explicitation et la captation vidéo pour la cueillette de mes données. J'utiliserai la méthode de théorisation ancrée pour l'analyse des données.

#### 4.7 Outils méthodologiques de collecte de donnée

##### 4.7.1 L'entretien d'explicitation

L'entretien d'explicitation (EdE) est un outil méthodologique de nature phénoménologique précieux pour ce projet de recherche. Comme l'action en tant que connaissance autonome sous-tend « par construction une part cruciale de savoir-faire en acte, c'est-à-dire non consciente » (Vermesch, 2004, p.18), il était nécessaire de trouver un outil méthodologique qui serait en mesure de nous aider à réellement expliciter le vécu de l'action et non uniquement les diverses représentations que nous pouvons former de celle-ci. L'EdE est, en effet, basé sur l'action, notamment sur la part implicite du vécu de l'action et questionne « à partir du réfléchissement du vécu

---

<sup>47</sup> Il ne s'agit pas ici d'une méthodologie phénoménologique (comme réduction), mais bien d'une réflexion de type phénoménologique.

particulier et non pas de sa carte élaborée » (Idib, p.42). Nous prévenant par le fait même de ne pas se laisser emporter dans une conceptualisation qui risquerait de nous amener à perdre contact avec la réalité pratique, mais de dégager un réel dialogue entre la théorie et la pratique. De plus, comme outil phénoménologique, il invite le praticien à « déjouer son « attitude naturelle », soit celle de chercher directement à comprendre la situation : « prendre avant de comprendre » (Legault, 2003, p.40).

En second lieu, l'entretien d'explicitation est cohérent avec cette démarche, car il s'intéresse à l'aspect procédural de l'action et non à son but visé consciemment. Il fait écho à l'action dénouée de motif et de but chez Arendt ainsi qu'à l'acte créateur chez Deleuze. Le but de l'action est immanent à celle-ci. Et l'EdE, comme dit Vermesch (1994), propose une dissymétrie entre le procédural et le but : « le procédural nous permet d'inférer le but effectivement visé par le sujet, but immanent à l'action, alors que la seule verbalisation du but risque de nous apporter que le but conscientisé, dont on ne peut savoir a priori s'il correspond au but effectif » (p.51).

Troisièmement, comme l'EdE travaille à partir de la mémoire passive, c'est-à-dire celle de l'affect, il m'apparaît un outil probant pour nous amener vers une conscientisation des affects opérants sur la création. En même temps qu'il est susceptible d'amener une meilleure connaissance/compréhension des affects opérants, comme ces derniers ne sont que transition d'un seuil à un autre, toujours au présent, cette connaissance ne sera jamais une connaissance définitive; elle nous propulsera toujours à un autre seuil où la conscience nous échappe, à une autre couche du processus de recherche. En tant que pur devenir, l'affect n'est déjà plus au moment où il advient. « Le paradoxe de ce pur devenir, avec sa capacité d'esquiver le présent, c'est l'identité infinie : identité des deux sens à la fois, du futur et du passé [...] » (Deleuze, 1969, p.10). Comme dit Vermesch (2004) :

[...] ce niveau du vécu préréfléchi est toujours présent, toujours renouvelé et donc toujours source permanente de nouveaux ajustements non-conscientisés.

En ce sens, le pré-réfléchi [l'affect] est à la fois processus et produit : processus en tant qu'ajustement adaptatif constamment à l'œuvre, produit en tant que cette adaptation est source de la construction de nouvelles connaissances et de nouveaux instruments cognitifs. (p.81)

L'action et l'affect sont sans fin, constamment renouvelés. Ces nouvelles connaissances, ces conscientisations [des affects opérants sur nos actions], deviennent une forme de liberté chez Legault (2014). Si une liberté se trouve dans cette conscience directe (pré-réfléchie) avec le monde, comme dit Merleau-Ponty (1964) « dans cette fréquentation naïve du monde » (p.74) qui permet de dépasser le lieu clôt de la conscience du soi, elle se retrouve aussi dans cette pensée réflexive. Celle-ci permet de prendre conscience des pouvoirs qui agissent sur le soi.

Pour conclure, comme l'EdE consiste en un « passage entre l'implicite du vécu à l'explicite de la conscience réfléchie » (Vermesch, 2004, p.71), et que l'affect (tout comme une certaine part de l'action) appartient au vécu pré-réfléchi, l'EdE me permettra de réfléchir et d'écrire sur une réalité qui demeure a priori intelligible. Ce projet prendra de fait la forme d'une boucle de résonance entre démarche expérimentielle et réflexive. Dans ma recherche-crédation, ce réfléchissement sur le vécu créera de nouvelles représentations du vécu. Celles-ci influenceront sur le vécu à venir, duquel de nouvelles représentations seront créées par le réfléchissement et ainsi de suite. Ainsi se fera un passage constant entre l'expérientiel (vécu immédiat) et le représentationnel (pensée réflexive) tout au long du processus. Et de ces divers passages émergera ce mémoire-crédation.

#### 4.7.2 La théorisation ancrée

L'analyse par théorisation ancrée, telle que définie par Paillé (1994), sera la méthode utilisée pour l'analyse des données recueillies. Cette méthode trouve son origine dans la *Grounded theory* et se prête à une recherche-crédation puisqu'elle traite des données de natures empiriques pouvant provenir de multiples « supports de corpus de base »

(Paillé, 1994, p.150). La théorisation ancrée a la particularité d'analyser simultanément les données au moment où elles se présentent plutôt que de prendre lieu qu'à la toute fin de la cueillette. Ainsi, la théorisation émerge d'un processus d'aller-retour constant entre observations et analyse. Comme le spécifie Paillé, il est important de noter qu'il ne s'agit pas de faire une théorie, mais plutôt de

[...] dégager le sens d'un événement [de] lier dans un schéma explicatif divers éléments d'une situation [de] renouveler la compréhension d'un phénomène en le mettant différemment en lumière. En fait, théoriser, ce n'est pas, à strictement parler, faire cela, c'est d'abord *aller vers* cela; la théorisation est, de façon essentielle, beaucoup plus un processus qu'un résultat. (Ibid, p. 149-150)

#### 4.8 Limites de l'étude

Bien sûr, compte tenu de mon implication dans ce projet de recherche-crédation, ma perception de la dynamique de la relation entre le contrôle et le non-contrôle dans le processus sera forcément subjective. Ma compréhension sera teintée de mes expériences et de mes mémoires et de celles du danseur Nathan Yaffe. Ce qui pose une première limite à cette recherche dans le sens où elle pourrait différer d'un individu à l'autre. De plus, comme l'affect est préconscient, il est à noter que si j'explicité sur celui-ci, il sera toujours question de l'affect au passé; ce qui par définition n'est déjà plus un affect, mais une lecture ou une interprétation de celui-ci. La nature de devenir de l'affect le rend en quelque sorte insaisissable. L'affect appartient au corps vivant, et comme le note Andrieu (2014), il serait illusoire de penser pouvoir traduire ce corps « sans écart ontologique » (p.66). Bien que je m'efforcerai méticuleusement d'explicité un vécu plutôt implicite à la base, un certain écart demeurera entre ce qui est réellement et la lecture que l'on en fait : ce qui pose une seconde limite à cette recherche. Bien que l'affect circonscrit l'expérience esthétique qui m'intéresse, pour des raisons de temps (limite

temporelle), cette présente étude ne se penchera pas sur la réception de la création. Évidemment, l'expérience esthétique que je ferai de la création influencera mes choix artistiques, mais, comme mentionné précédemment, l'objet de l'étude portera plutôt sur le processus et sur les rapports de l'œuvre et de l'artiste dans le processus. En dernier lieu, je suis consciente de l'impact de ma double posture. Par moment, on aura plus l'impression que c'est l'interprète qui parle, à d'autres moments, la chorégraphe, et à d'autres, cela sera plus confus. Mais j'ai voulu écrire ce mémoire en demeurant au plus près de mon vécu. Les contradictions et les confusions qui peuvent y apparaître à certains moments sont là pour témoigner fidèlement du processus. Dans ce sens, cette double-posture revêt une importance méthodologique. Il m'était important de nommer ces confusions qui font partie intégrante du processus de travail du chorégraphe-interprète, de sa double posture, afin de ne pas mettre de côté certaines réalités prégnantes de ce processus; de ne pas diminuer son importance comme son impact sur l'œuvre présentée. Mais de ce fait, ce mémoire-crédation parle plus spécifiquement d'un processus de création dans lequel la/le chorégraphe est aussi interprète de son propre travail. Je me suis de plus intéressée à l'expérience vécue de l'interprète Nathan Yaffe dans ce processus. Sa participation aux entrevues a grandement nourri la réflexion de ce mémoire. Ce mémoire-crédation, portant sur le processus de création chorégraphique, aborde aussi des aspects de l'interprétation et de l'improvisation.

#### 4.9 Considération éthique

Les participations aux entrevues ont été faites sur une base strictement volontaire, avec la possibilité de se retirer en tout temps. Un contrat de communication a été renégocié à plusieurs reprises au cours des entrevues en Entretien d'explicitation. La confidentialité des données est sous le consentement et la discrétion de l'interviewé,

visant à respecter sa vie privée. Un consentement éthique signé est présent en appendice I.



## CHAPITRE V

### RÉCIT DE TERRAIN

#### 5.1 Introduction

Ma recherche-création s'est déroulée sur une période de 8 semaines, à raison d'une quinzaine d'heures par semaine, où je me suis retrouvée en studio avec le danseur Nathan Yaffe et mon chien Same. Nos répétitions duraient 3 heures chacune. La recherche s'est séparée en 4 blocs<sup>48</sup> intensifs de travail totalisant 106 heures et s'est finalisée par deux représentations les 6 et 7 janvier 2015. Le compositeur Antoine Berthiaume est intervenu ponctuellement au cours du processus. De plus, à raison de quatre fois durant le processus, j'ai interviewé le danseur-collaborateur Nathan Yaffe en Entretien d'explicitation. Je me suis aussi fait interviewer par Sylvie Gosselin, formée en entretien explicitation (EdE), à raison de 5 fois au cours du processus et j'ai fait une séance d'auto-explicitation; ce qui totalise 10 interviews. Au début de l'interview, on était invité à se remémorer un moment du processus qui avait suscité notre curiosité et notre intérêt. Bien que le but premier de ces entrevues n'était pas de revenir explicitement sur la question du contrôle et du non-contrôle, ces entretiens sont devenus à part entière une base de données    partir de laquelle j'ai pu analyser la question du contrôle et du non-contrôle.

---

<sup>48</sup> Une première période de 3 semaines, du 27 oct. au 14 nov., totalisant 45 heures. Une deuxième période de 2 semaines, du 17 au 28 novembre, totalisant 30 heures. Une troisième période de 2 semaines, du 08 au 19 décembre 2014, totalisant 25 heures. Une quatrième période du 03 au 05 janvier, totalisant 9 heures.

Au début de mon processus de recherche-création, j'ai h  s  t   à travailler avec Same. Théoriquement<sup>49</sup>, elle était une présence imprévisible qui me permettrait de créer à partir d'un acte non volontaire, en réceptivité à l'étant. J'ai eu cependant quelques doutes quant à la possible imprévisibilité de Same. S'agissant de la seconde pièce créée avec elle, Same connaissait déjà mieux mon comportement en situation de danse et de performance, et moi le sien. S'étant habituée à se retrouver en studio, elle réagissait moins activement à cet espace qu'auparavant. C'est notamment une des raisons pour lesquelles Nathan s'est joint à ma recherche. Avoir une présence autre en studio allait en effet assurément amener du changement et une part d'imprévisible nécessaire pour stimuler la recherche.

De plus, comme ma pièce antérieure consistait à composer en temps réel avec les actions de Same, si elle n'agissait pas ou m'abandonnait pour passer du temps avec le public, je me retrouvais soudainement sans pièce; puisqu'il ne s'agissait pas d'un solo. Je me retrouvais alors dépendante d'elle, contrôlée en quelque sorte de l'extérieur, et prise par le doute de la réelle liberté présente dans cet état de non-contrôle. Mais est-ce qu'en ne travaillant plus avec elle, je cherchais simplement à éviter cet état de non-contrôle afin de pouvoir créer une pièce que je pourrais mieux saisir et posséder? Ce questionnement fut présent tout au long du processus de *Sam affecté*. Il est vrai que ma pièce *Poisson* me glissait littéralement des mains et que j'ai souhaité *a posteriori* pouvoir trouver un certain équilibre entre la structure et l'aspect chaotique de la pièce. En fait, je cherchais à construire une pièce tout en la laissant émerger. Same a donc été présente dès le début du processus, mais ce n'est qu'au fil des trois premières semaines que sa présence s'est véritablement imposée et qu'elle a fini par teinter définitivement l'essence de ce projet.

---

<sup>49</sup> Comme nous venons de le voir dans le chapitre Démarche de création-méthodologie (p.44).

## 5.2 Semaine 1 : pratique des modes d'improvisation

Comme Nathan et moi n'avions jamais travaillé ensemble auparavant<sup>50</sup>, la première semaine a principalement servi à revisiter chaque mode d'improvisation<sup>51</sup>, nous permettant en premier lieu de pratiquer l'écoute entre nous. Entre chaque pratique de ces modes, nous avons discuté de nos observations, des questionnements soulevés par ceux-ci et de la manière dont ils nous informaient sur mon sujet.<sup>52</sup>

Progressivement, les modes se sont affinés ou se sont multipliés en d'autres modes. Le mode *Forme et sensation* nous est apparu non plus comme un mode en soi, mais plutôt comme un principe générateur d'une sensibilité qui semblait traverser tous les modes. Il signifiait simplement une attention portée à la sensation. *Bouddha Face* a vite été exploré comme une image<sup>53</sup>, même s'il émergeait et résultait encore d'un travail de la sensation. J'ai commencé à esquisser une certaine structure<sup>54</sup> à *Bouddha Face*. J'ai continué à le voir comme une exploration de l'affect du désir entrevu dans son mouvement d'augmentation ou de diminution. J'ai eu la vision qu'après *Bouddha Face*, nous allions vers une certaine décomposition, nous passions à un corps/état au repos.

---

<sup>50</sup> Sauf durant la recherche préliminaire.

<sup>51</sup> Tel que nous l'avons vu (p.41-42), ces modes ont été élaborés lors d'une recherche préliminaire en studio. Les trois modes d'improvisation *Système duo-synchro*, *Bouddha Face* et *Forme et Sensation* ont été présentés dans le chapitre Démarche de création et méthodologie (p.45-47).

<sup>52</sup> Je reviendrai sur les réflexions qui ont suivi la pratique de ces modes dans le chapitre Analyse de ce mémoire (p.74).

<sup>53</sup> Une image frontale de jumeaux : Nathan et moi, assis l'un à côté de l'autre, en symétrie.

<sup>54</sup> Par exemple, nous sommes premièrement immobiles, ensuite, seuls les yeux bougent dans ce corps immobile. Puis les yeux, en absorbant l'image extérieure qu'ils voient, tombent doucement à l'intérieur. La respiration occupe notre attention, elle se détend, gonfle et dégonfle le corps. Les yeux font bouger le visage au rythme des vagues de la respiration. On laisse grandir et diminuer les vagues. Tranquillement, on commence à amener nos jambes, on passe à genoux pour commencer des mouvements de tête et laisser graduellement s'alléger le visage.

Figure 5.1 *Bouddha Face* (exploration d'une configuration frontale)



### 5.3 Semaine 2 : La matière dynamique

Le 14 novembre, j'ai eu mon premier entretien d'explicitation avec Sylvie Gosselin. J'ai choisi de revenir sur un moment où Nathan et moi pratiquions le monde de rêves abstrait/concret.com<sup>55</sup>. J'ai pris conscience que je me sentais contrôlée par un rythme lent dû à notre indécision mutuelle induit par le fait de trop vouloir s'écouter l'un et l'autre. Cette indécision mutuelle réveillait un désir de prendre une décision claire et volontaire. Ce désir était perçu de ma part comme du contrôle sur l'improvisation, empêchant le geste d'émerger de l'entre-nous. Nous avons alors soulevé l'hypothèse

<sup>55</sup> Le monde de rêve abstrait/concret.com est un mode d'improvisation qui émergea du mode *Système duo-synchro*. Il consiste à se suivre dans des mouvements qui rappellent soit des gestes quotidiens — absurdes dans le contexte — ou des gestes qui semblent encore une fois mimer une action, mais si abstraits qu'il demeure difficile de les identifier comme tels.

qu'il y aurait toujours un abandon et un contrôle dans un même acte. Est-ce que je m'abandonnais à la contrainte de s'écouter ou à mon désir d'agir indépendamment de l'autre<sup>56</sup>? Je suis ainsi devenue plus curieuse et ouverte par rapport à mes désirs dans les semaines suivantes. Plutôt que de tout de suite catégoriser mes envies comme du contrôle<sup>57</sup>, je me suis demandé : pourquoi ça me parle? Qu'est-ce qui me parle au juste?

Nous avons continué à pratiquer les modes, et ce, parfois jusqu'à perdre tout désir et intérêt. Nous avons remarqué que c'était souvent à ce moment-là, dans ce moment de lassitude, que nous découvrions quelque chose de nouveau. « S'il n'y a pas de désir, il y a de la place pour de nouvelles choses » (Journal de bord, 4 novembre 2014). Ainsi est apparue la section « Feu de camp ». Dans un moment las d'une improvisation, Same a soudainement trouvé un morceau de carton dans le studio et s'est mise à le déchiqueter avec vigueur, nous proposant alors une action nouvelle dans laquelle nous engager avec elle.

Le 15 novembre, j'ai interviewé Nathan en entretien d'explicitation. Il a choisi de revenir sur un moment de fascination qu'il a ressenti lors d'une improvisation *1,2, 3 I love Nathan*<sup>58</sup>. Il décrit ce moment comme « quelque chose qui lui est arrivé ». J'ai pris conscience de notre intérêt mutuel pour quand « ça arrive », tel un état d'absorption phénoménologique, de fascination, qui semble advenir en dehors de soi.

### Un moment-clé

Nous avons pratiqué à nouveau *Bouddha Face* et avons continué à improviser par la suite. Sans définir à l'avance ce que nous ferions, sans essayer de trouver un lien

---

<sup>56</sup> Nous reviendrons sur cette question dans le chapitre Analyse (p.85-87).

<sup>57</sup> Par exemple, si j'avais envie d'essayer une certaine structure à *Bouddha Face*, plutôt que de me dire qu'il est trop tôt pour essayer une structure, que ceci serait de contrôler, etc., j'essayais alors cette structure avec curiosité.

<sup>58</sup> Un nouveau mode d'improvisation qui fut abandonné en cours de processus.

entre les différentes explorations que nous avons pratiquées jusqu'alors, celles-ci ont trouvé leur place d'elles-mêmes à travers l'improvisation. Une structure générée par nos corps émergea et donna lieu à une nouvelle section de la pièce nommée « *Espace éthéré* ». Je suis alors revenue sur ce moment en EdE :

Nous avons fait *Bouddha Face*, bouddha s'est décomposé, est allé au repos. Nous nous sommes réveillés dans un autre espace. Je vois la main de Nathan, je la prends, je le tire vers moi, nous sommes étendus à la plage, je fais semblant de manger son ventre, il me regarde, sans aucun jugement, comme si c'était normal, on tombe dans un temps lent, étiré. Nous avons commencé à faire monde de rêve abstrait/concret.com sans nous le dire. Nous nous sommes levés en symbiose, avec une grande sensibilité entre nous. Nous sommes devenus l'espace. J'ai l'impression que nous entrons dans un monde métaphysique, sans attache. Nous nous promenons avec ce nouveau corps immatériel, dans ce nouvel espace, l'espace nous traverse, nous traversons l'espace. Nos regards portent le poids de nos corps. Je me sens si légère, mon regard me fait flotter. Je me sens dans un monde sans poids, sans attache. Nous nous retrouvons dans un même mouvement, nous marchons à quatre pattes comme des lions. Nous nous assoyons. Je suis dans l'espace, par mes yeux. Je ne veux plus rien, je me sens bien, suspendue dans cet espace à l'infini. Nathan m'appelle. J'entends mon nom. Je me sens tout à coup revenir à moi-même, retrouver mon identité Audrée. L'espace infini se rétrécit jusqu'à une conscience du « je ». Je n'ai pas envie de revenir. Je me sens triste. Triste de me rappeler d'un lien, de réaliser que j'étais détachée du monde? Ou triste de ne pas avoir eu envie de revenir? [...] (Reconstitution de l'action, EdE, Audrée, 28 novembre 2014)

C'était la première fois que nous étions autant en symbiose et que nous avions l'impression de devenir un seul et même corps. Je faisais l'expérience d'un espace léger et flottant. Cet espace m'a fait questionner le genre de capacité d'agir opérant dans cet état de symbiose et de devenir-espace flottant<sup>59</sup>. La structure qui émergea de cette improvisation me donna l'impression d'être en face du phénomène de

---

<sup>59</sup> Ce questionnement sera repris et approfondi dans les chapitres Analyse (p.92) et Discussion (p. 133 à 139).



l'héccéité : telle l'organisation interne émergeant de la relation dynamique entre la matière et nos actes.<sup>60</sup>

### Second entretien d'explicitation avec Nathan

Il a choisi de revenir sur le moment nommé « feu de camp » dans lequel il s'est engagé avec plaisir dans une action simple et concrète.

C'était plus comme le plaisir de, peut-être le plaisir de faire une action concrète. [...] C'est comme quelque chose je peux juste faire sans engager toute mon imagination. Parce que pour moi ça prend de l'énergie de comme d'engager dans quelque chose qui n'est pas réel, se convaincre des choses, mais ici, ce n'était pas nécessaire. [...] C'était une activité de groupe qui implique des accessoires, donc euh, quelque chose de vrai, on faisait une action avec quelque chose de tactile, pas imaginaire. (EdE, 22 nov., Nathan)

J'ai réalisé que nos explorations demandaient un fort engagement de l'imagination<sup>61</sup> parfois difficile à soutenir. L'action de déchiqueter du carton, proposée par Same, était claire et concrète. Il n'y avait rien à imaginer. C'était simplement faire l'action. En retranscrivant l'entretien, cette action concrète m'a tout de même semblé avoir stimulé l'imagination de Nathan et avoir créé une certaine fiction.<sup>62</sup> L'intérêt pour la relation entre le concret et l'imaginaire dans la recherche s'en est trouvé accrue.

### 5.4 Semaine 3 : Le retour de Same

Encouragés par la façon dont le matériel s'agençait et trouvait son chemin à travers nos corps, nous avons réessayé la structure qui avait émergé la semaine d'avant. Nous

<sup>60</sup> Nous avons vu l'héccéité dans le Cadre conceptuel (p.24).

<sup>61</sup> Par exemple, dans *Bouddha Face*, nous imaginons que nous sommes dans l'eau, nous imaginons que l'espace extérieur entre à l'intérieur par nos yeux et fond dans notre sternum, etc. Dans *l'Espace éthéré*, on imagine que nous sommes un corps, que nous sommes dans un espace léger, sans consistance, on imagine que nous sommes l'espace, que nous sommes à l'intérieur ou à l'extérieur de notre corps, etc.

<sup>62</sup> Nous reviendrons de façon plus approfondie sur ce point dans le chapitre Analyse (p.92-93).



avons passé beaucoup de temps à improviser avec Same, notamment en pratiquant le mode système duo-synchro. En travaillant à la fois l'écoute entre nous, Nathan et moi tentions d'incorporer les impulsions et les actions de Same.

Il y avait alors ses regards. Same regarde autour d'elle avec des attentions différentes. Elle réagit à différents stimulus pour la plupart du temps inaccessible à Nathan et moi<sup>63</sup>. En incorporant ses regards, l'attention était amenée à l'espace autour de nous et rendait cet espace dynamique. Comme il se construisait à partir de stimulus inconnus à Nathan et moi, cet espace commençait à créer un sentiment d'étrangeté et de questionnement. Où étions-nous? Y avait-il quelqu'un derrière la porte? Et aussitôt que Sam relâchait son attention, cette tension spatiale se dissipait et nous retombions dans un mode d'improvisation.

Figure 5.2 Les regards de Same



<sup>63</sup> Comme par exemple, un son audible pour Same, mais inaudible pour nous.

Nous avons travaillé à laisser résonner dans nos corps les mouvements de Same. L'attitude passive et déposée de Same nous a amenés à nous traîner et à nous glisser au sol mutuellement. Nous avons davantage exploré la transformation du concret en abstrait<sup>64</sup>. Par exemple, quand Sam venait nous voir pour se faire flatter, nous nous engagions dans un geste concret. En changeant sur quoi nous portions notre attention<sup>65</sup> dans ce même geste, nous entrions dans une autre qualité de présence qui était moins concrète et intentionnelle (la flatter). Animés par une curiosité autre, nous transformions le geste concret en un geste abstrait. Le sens du toucher – stimulé par l'action de flatter Same — a servi à explorer l'espace et les objets du lieu.

Nous avons ainsi une banque de matériaux avec lesquels improviser. J'ai commencé à créer une structure assez déterminée à partir de ces matériaux. Mais cette structure fut abandonnée par la suite, notamment après la visite en studio de ma directrice de recherche<sup>66</sup> qui ne voyait pas le non-contrôle dans notre pratique. Ce qui m'a plongé dans un long questionnement à savoir si je devais ou non montrer le non-contrôle. Et si je voulais le montrer, comment le montrer? Comment montrer le mécanisme de ce que nous faisons? Chorégrapheur ou improviser? Quel était l'équilibre dont nous avions besoin entre la structure et l'improvisation?

### Troisième entretien d'explicitation

J'ai explicité un moment où nous pratiquions le système duo-synchro et dans lequel je n'arrivais pas à m'engager complètement dans l'action. Trouvant que nous n'étions pas assez à l'écoute l'un de l'autre, je commençais à ressentir de l'impatience et du découragement. Nathan me lança<sup>67</sup> de façon soudaine d'arrêter d'être désespérée. Je fus d'abord surprise, mais saisissant qu'il était toujours dans l'improvisation, je me

---

<sup>64</sup> Voir Annexe D.1.3 Photographie d'un geste concret (flatter) en abstrait (p.154).

<sup>65</sup> Par exemple, nous portons notre attention à la sensation de sa fourrure sur nos mains, ou au mouvement créé par ce geste du flatter.

<sup>66</sup> Andrée Martin.

<sup>67</sup> Tout en restant dans l'improvisation.

suis effondrée en riant; laissant s'exprimer mon état d'impatience. L'improvisation a alors suivi un cours complètement différent. Je fus émerveillée par la sensibilité et la capacité de Nathan à rebondir sur ce qu'il ressentait dans le moment présent (en l'occurrence, mon état désespéré) et à improviser avec, à partir de ça. J'ai réalisé que le moment présent, le concret, c'était aussi nos états, nos pensées et nos envies.

#### 5.5 Semaine 4 : Chorégrapheur ou improviser : conflit entre contrainte et désir

Entre-temps, Antoine avait composé une musique pour *Bouddha Face* à partir de l'idée du désir et des affects de joie et de tristesse. L'aspect progressif de la musique créait ce constant renouvellement du désir et les continuelles modulations de la musique modulaient et stimulaient nos affects. Nous devenions en quelque sorte avec la musique, grandissons et rapetissions. Nous avons pratiqué à être en constant passage entre les mouvements de joie et de tristesse.

Nous avons fait des improvisations à partir du motif « traîner/glisser passif ». J'ai remarqué un motif d'enlacement de nos têtes qui me faisait penser à la manière dont Same enlaçait sa tête sous nos bras quand elle voulait se faire flatter. J'ai commencé à créer un duo contact à partir de ce motif d'enlacement de têtes.

C'était la première fois que je créais une chorégraphie<sup>68</sup> dans ce processus. Commençait à se faire ressentir un fort désir de chorégrapheur un duo contact, de faire surgir de la matière de *Bouddha Face* quelque chose de chorégraphié, de fluide, qui viendrait équilibrer et satisfaire mon besoin de clarté. Mais je me sentais en conflit avec mes propres désirs. Mon envie de chorégrapheur se confrontait à mon idée que je ne pouvais pas chorégrapheur. Et ce, à cause de la nature de mon projet, comme j'étais censée travailler sur le non-contrôle.

---

<sup>68</sup> Chorégraphie dans le sens d'une série de mouvements déterminés l'un après l'autre.

Nathan suggéra qu'il fallait trouver un sujet à la pièce. Ce qui suscita l'angoisse de ne pas savoir ce que je faisais, de ne pas savoir sur quoi je travaillais, une peur de ne rien dire réellement et de rester en surface. Cette coexistence du sujet et de l'objet, propre au devenir, n'était-elle pas le sujet la création? Un sujet sans sujet... Mais l'hypothèse d'une idéalisation de cet état de devenir a commencé à m'apparaître. En faisant du devenir le sujet de la pièce, ne faisais-je que me réfugier dans un espace dans lequel je n'avais pas à me positionner?

Plus tard dans la semaine, Andrée, ma directrice, est venue nous visiter. Elle a remarqué l'espace dynamique créé par nos regards inspirés de Same. Bien que nous ayons abandonné une structure déterminée et improvisions davantage à partir des impulsions de Same, ça lui apparaissait encore chorégraphié. C'était plutôt une confusion entre le contrôle et le non-contrôle qui lui était visible que le non-contrôle comme tel.

J'avais en effet essayé de partir d'une zone d'indétermination entre contrôle et non-contrôle et c'était ce qui était perçu, c'est-à-dire la confusion entre les deux. S'il fallait donner à voir du non-contrôle, devait-il aussi y avoir du contrôle permettant de voir le non-contrôle? J'ai alors ajouté l'élément d'être contrôlé par une force extérieure qui par le fait même contrôlait l'autre (dans système duo-synchro).

J'ai donc commencé à voir la pièce se développer en trois espaces.

— L'Espace concret : l'espace dynamique créé par l'attention envers l'espace autour de nous, dont fait état la section 1.

— L'espace de la sensation dont faisait état *Bouddha Face*.

— L'*Espace éthéré* comme l'espace de l'imagination et d'une union du corps et de l'espace.<sup>69</sup>

## 5.6 Semaine 5 : Le désir en action

J'ai finalement décidé de laisser libre cours à mon désir de créer ce duo que je voyais comme l'incarnation des forces du contrôle et de l'abandon. J'ai développé les forces d'inspiration et d'expiration déjà présentes dans *Bouddha Face* avec le corps qui s'étend dans l'espace (affect de joie) et se referme sur lui-même (affect de tristesse). J'ai transposé le duo « passif/actif têtes enlacées » dans l'énergie de *Bouddha Face*. En commençant à voir se concrétiser ce duo, j'ai commencé à me sentir encouragée. Une certaine maîtrise à créer à partir des informations naissantes du duo et de mon impression se faisait ressentir. À partir du moment où je me suis abandonnée à mon désir de chorégrapier, je me suis davantage sentie en possession de ma capacité de créer, dans l'affect de joie pour ainsi dire.

Nous avons clarifié une certaine structure de la pièce. Le regard est devenu le fil conducteur actuel de la pièce. Nous avons présenté à quelques amis et avons terminé avec une discussion. Ils n'ont pas perçu le non-contrôle, l'imprévisibilité. J'ai ressenti les commentaires des gens comme une force extérieure qui m'affectait trop. J'ai perdu l'envie de créer. Je me sentais spectatrice et non-actrice de mon processus. « Agir » m'apparaissait comme un « effort ». J'étais de plain-pied dans l'affect de tristesse, en dehors de ma capacité d'agir, séparée de ma création. Et si c'était le fait de trop se laisser être affecté de l'extérieur qui agissait tel un contrôle? En donnant le pouvoir à autrui de juger ma pièce, je me dépossédais de mon pouvoir de création.

---

<sup>69</sup> Je reviendrai sur ces trois espaces dans le chapitre Discussion, (p.132-133).

J'ai par la suite fait une séance d'auto-explicitation. J'ai explicité un moment où Nathan et moi pratiquions le duo contact durant lequel j'essayais de le soulever avec la force de l'inspiration alors qu'il était dans une énergie passive. Ce qui me fit ressentir un certain écart entre le désir d'affecter l'autre et l'effet réel.<sup>70</sup> J'ai réalisé que ce désir de rejoindre l'autre et son impossibilité faisait peut-être partie de la pièce.

Le 4 décembre, Sylvie m'a interviewé en entretien d'explicitation. L'interview a porté sur un moment où je faisais *Bouddha Face*. J'ai explicité le moment d'une vague de joie qui prenait de l'expansion avant de retomber dans son opposé. J'ai terminé l'entretien en réalisant que cette joie correspondait en fait à un sentiment de posséder le pouvoir d'affecter.

Le 5 décembre, j'ai interviewé à nouveau Nathan en entretien d'explicitation. Il a choisi de revenir sur un moment de la section 1 (Espace concret), lors d'un enchaînement devant public. Il s'agissait d'un moment où Same avait été boire de l'eau dans le corridor (lieu où elle était invisible au public) alors qu'elle ne l'avait jamais fait avant. Nathan, sur le coup, Il s'était senti déstabilisé et n'avait pas su quoi faire. Il avait hésité et figé un peu, conscient du regard extérieur. Je fis un choix qui lui semblait arbitraire, non en lien avec la situation actuelle, mais il me suivit.<sup>71</sup> Il s'en suivit alors une série d'actions non satisfaisantes qui nous firent perdre notre confiance et nous éloignèrent de la progression de la pièce. Cet entretien m'a amené à me questionner sur le genre de non-contrôle réellement souhaité et la nécessité d'une structure nous supportant.<sup>72</sup> En retranscrivant, il m'apparaissait clair que nous étions dans l'affect de tristesse. Que notre capacité d'agir avait diminué et que nous ne

---

<sup>70</sup> Nous reviendrons sur cet aspect dans les chapitres Analyse (p.108) et Discussion (p.138-139).

<sup>71</sup> Nous reviendrons sur l'aspect arbitraire et l'hésitation dans les chapitres Analyse (p.95 à 97) et Discussion (p.120 à 122).

<sup>72</sup> Nous reviendrons sur la structure et le non-contrôle dans les chapitres Analyse (p.99) et Discussion (p.122).



savions pas comment changer le cours des évènements; une action en engendrant une autre.<sup>73</sup>

### 5.7 Semaine 6 : Du sens émerge

J'ai visionné notre dernier enchaînement avant de reprendre ce troisième bloc de recherche. J'ai pris en notes des potentiels à développer. Ne sachant plus comment développer *Bouddha Face*, il m'est revenu l'auto-explicitation dans laquelle j'ai explicité ce moment où je faisais face à mon incapacité à rejoindre Nathan alors qu'il s'abandonnait dans une passivité. Cela me semblait une piste pour développer le duo contact. Nous avons continué à créer le duo contact à partir d'un état de corps passif abandonnant son poids et un état de corps actif supportant. Ce désir de rejoindre l'autre donnait une nécessité au mouvement. Nathan et moi avons remarqué quelque chose de plus émotif qui semblait nous habiter alors. Nos corps-matières de *Bouddha Face* semblaient progresser vers un corps humain, avec ses désirs, ses capacités et ses incapacités. La répétition s'est terminée par un retour sur que l'on venait de créer. En discutant, nous avons réalisé que s'abandonner dans une passivité, c'était en quelque sorte, finalement, abandonner l'autre. Alors que l'abandon avait jusqu'à présent été entrevu comme « s'abandonner » — tel un sentiment de liberté —, « s'abandonner » était aussi « abandonner », c'est-à-dire être plus absent que présent à l'autre.

Pendant un certain temps, j'avais l'idée d'un corps qui dormait tout le long de la pièce. J'avais aussi le souvenir d'une pièce ancienne dans laquelle mon partenaire était mort (fictivement) et où je persistais à faire comme s'il était toujours vivant en lui parlant, en le traînant avec moi. Il y avait aussi cette idée que j'avais depuis un certain temps de quantité de corps qui dormaient et de quelqu'un qui les déplaçait

---

<sup>73</sup> Nous reviendrons sur ce phénomène à travers la sous-catégorie « Flot » du chapitre Analyse (p.95-96) et Discussion (p.120-121).



dans l'espace. L'image du corps absent semblait ainsi vouloir persister<sup>74</sup>. J'avais tout à coup accès à plusieurs souvenirs et à une compréhension nouvelle de ce que nous faisions, à un sens auquel je ne m'attendais pas.

Nous nous sommes lancés dans de nouvelles improvisations. Nous avons redécouvert le mode d'improvisation *Forme et Sensation* que nous avions délaissé la première semaine<sup>75</sup>. J'ai réalisé là un mode en soi dans lequel on pouvait distinguer le contrôle du non-contrôle par un travail du regard<sup>76</sup>. Ce travail du regard créait l'effet d'une séparation entre le corps et celui qui l'habitait et donnait l'effet que ce corps était contrôlé par une force autre. La sensation continuait d'être le fil de ce voyage entre être à l'intérieur ou à l'extérieur de la forme, mais le travail du regard l'éclaircissait davantage. Cela a redonné vie à cette section qui me semblait trop assise dans sa structure et me semblait perdre son élan premier qui était l'union avec l'espace.

---

<sup>74</sup> Et il apparaît maintenant que ce corps qui dort était déjà là, depuis le début du processus. C'est Same. Son état de corps déposé a travaillé la création.

<sup>75</sup> Tel que vu précédemment dans ce chapitre, le mode forme et sensation nous était davantage apparu comme un « principe générateur d'une sensibilité traversant tous les mode » (p.57) qu'un mode distinct.

<sup>76</sup> Nous sommes dans la forme, le regard est dans l'espace, suit la direction de l'intention de la forme du corps et ensuite, le regard se distance de la forme en regardant cette forme.

Figure 5.3 *Forme et sensation* redécouvert



Nathan a ressenti le début de l'*Espace éthéré* comme un rituel. Les hétérotopies de Foucault me sont revenues. J'eus alors envie qu'on délimite cet espace fictif, donnant par le fait même une seconde utilité aux morceaux de carton et à la lumière utilisée au début.

Lors de la dernière journée clôturant cette semaine, il y avait une lourdeur dans l'espace. Same ne faisait que dormir. Nathan était fatigué. Éliane est venue pour faire des tests d'éclairage, nous lui avons fait un enchaînement. Elle nous a quittés, Nathan a fait la pièce avec Same et sans moi pour que je puisse voir ce que donnaient les éclairages. Same avait l'air de ne pas s'intéresser aux actions de Nathan. Je voyais deux êtres dans le même lieu physique, mais aucunement dans le même espace mental. Même si Nathan incorporait les regards de Same, je ne réussissais pas à les voir ensemble. Same avait carrément l'air de s'ennuyer. Ça m'a découragé.

Je n'étais plus capable de dissocier ce qui était réel de ce qui ne l'était pas. Je n'étais pas capable de voir ma pièce. J'avais envie que quelqu'un d'autre me confirme son existence. Je voulais un jugement extérieur. Tout d'un coup, c'était comme si je donnais tout ce pouvoir à l'extérieur de moi, de sorte à avoir un contact quelconque avec ma propre pièce. Affect de tristesse.

#### 5.8 Semaine 7 : Structure et décisions

J'ai souhaité prendre cette dernière semaine de recherche pour clarifier une structure et clarifier l'essence de chaque section, en prenant notamment des décisions finales. Je voulais l'expérience de performer cette pièce plaisante, que nous soyons, Nathan et moi, en pleine possession de nos moyens comme performeurs. Je voulais que nous soyons assez confiants pour composer avec ce que nous ne pouvions prévoir plutôt qu'en être assujetti.

Avant la dernière répétition, j'ai interviewé Nathan en entretien d'explicitation. Il est revenu sur un moment où nous pratiquions l'*Espace éthéré* et où il sentit un moment de complicité avec Same. C'était la première fois que nous faisons l'*Espace éthéré* avec de courtes séquences précises insérées à l'intérieur de l'improvisation, des moments que je souhaitais voir se reproduire. Same était plus active qu'à l'habitude à ce moment-ci de la pièce, rendant alors impossible l'action que j'avais demandé à Nathan d'engager. Mais plutôt que de se sentir déstabilisé par ce changement, Nathan se sentit inspiré et curieux de voir ce qui allait se passer. Same, par hasard, vint vers lui et frotta sa tête contre ses mains afin de se faire flatter. Le désir de Same coïncidait alors étrangement avec la chorégraphie. Cette chorégraphie était indistincte d'un plaisir mutuel existant en dehors et en dedans de la performance. Nathan ressentit cela comme étant magique.

La dernière journée, nous avons présenté la pièce en l'état à un public de trois personnes. Same n'a pas été active du tout dans cet enchaînement, mais le public a tout de même perçu ce que nous prenions d'elle. C'était une des premières fois où je sentis un bon équilibre entre être dans le ressenti et être dans la progression de la pièce. Être dans une écoute sensible à Same en même temps que construire avec le matériel précédemment développé; être dans l'affirmation en même temps que dans l'ouverture. Je sentais que nous étions en train de chercher et de réellement jouer avec ce qui se passait. Nous pouvions nous faire confiance. Ce travail d'écoute de l'un et de l'autre habitait désormais nos corps et nous pouvions nous sentir libres d'agir sans risquer de perdre cette écoute.

Nouvel entretien d'explicitation, le 30 décembre 2014. Je suis revenue sur le moment clé du processus où j'ai réalisé que s'abandonner était possiblement aussi abandonner l'autre.<sup>77</sup>

### 5.9 Semaine 8 : Préparation et présentation

J'ai décidé que la pièce était terminée à ce point-ci et j'ai quitté ma double posture de chorégraphe et danseuse. Je me suis sentie soulagée de retrouver une posture qui m'était plus familière et dans laquelle je me sentais plus libre. Je ne portais plus le poids de la pièce. Je pouvais m'abandonner avec confiance à celle-ci et l'habiter. J'ai commencé à avoir hâte et à avoir la pensée que la pièce serait intéressante à performer devant un public. J'ai constaté un changement dans mon état. Je n'avais en aucune façon envie de me laisser affecter par l'extérieur, par l'opinion d'autrui. Je me sentais confiante et satisfaite du travail que nous avons fait. Il semble que je posais une limite au pouvoir d'autrui à m'affecter. La joie ne venait pas d'une cause extérieure à moi, plutôt, j'étais l'actrice de cette joie.

---

<sup>77</sup> Tel que vu dans le présent Récit de terrain (p.68). Nous reviendrons aussi sur l'aspect réversible du terme « abandon » dans le chapitre Analyse (p.108) et le chapitre Discussion (p.110).

Nous avons présenté devant mon jury le 6 janvier et devant un public de 45 personnes le 7 janvier 2015. J'étais très contente et satisfaite de nos performances et de la pièce. Il y avait une belle écoute entre nous trois. Je me sentais encouragée. J'ai réalisé à quel point il est vrai que la joie pousse à l'action. J'avais envie de présenter cette pièce et cela n'était pas ressenti comme un effort, mais comme un élan.

Ce qui est ressorti le plus des discussions avec le public était la présence et la rencontre de différents mondes. J'ai compris combien la relation entre le concret et l'imaginaire était un enjeu primordial dans la création pour moi. Combien il était important pour nous de faire émerger des moments imaginaires à partir du concret et de pouvoir partir dans l'imaginaire tout en ayant prise sur le réel, tout en restant dans le monde.

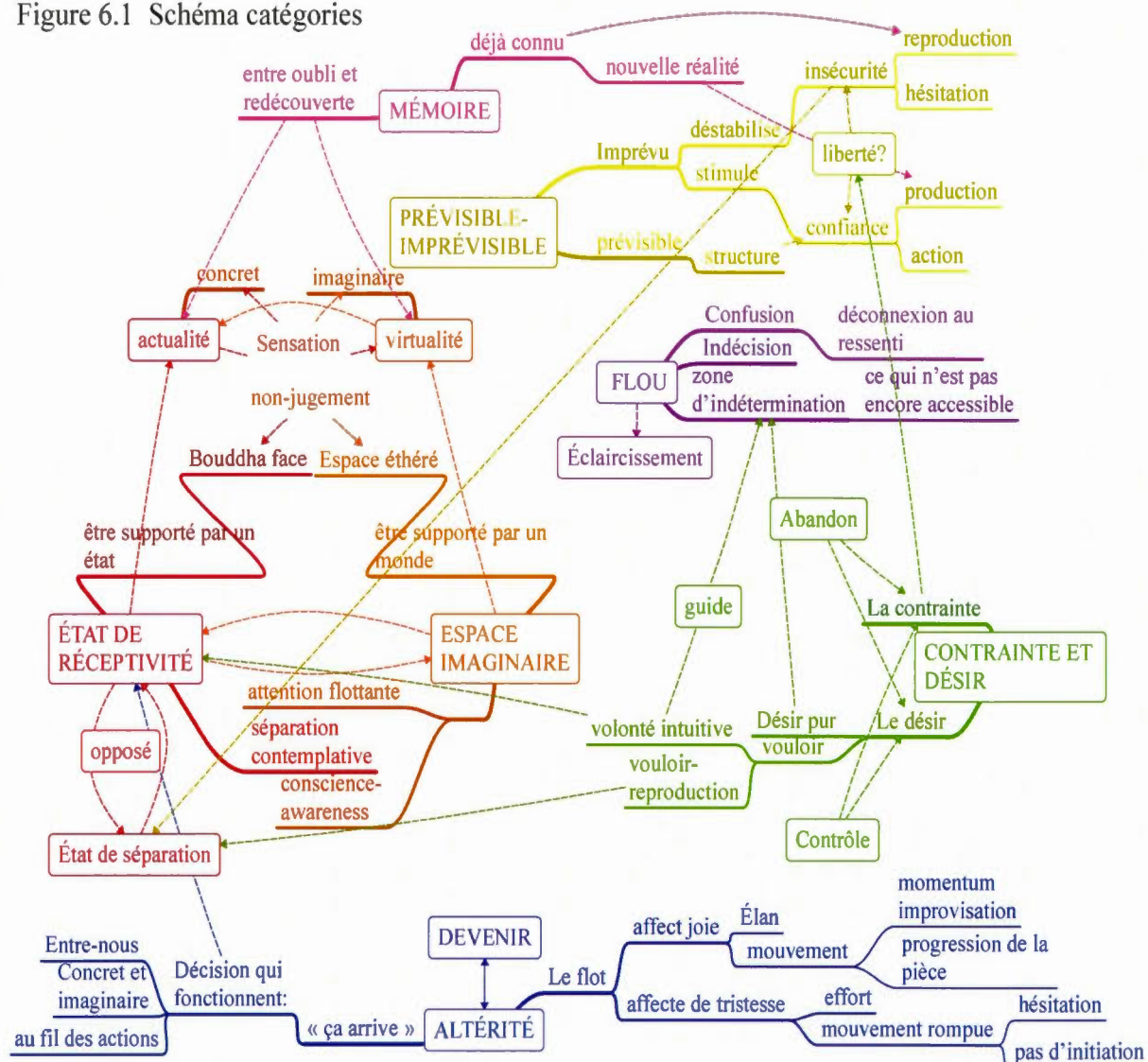
Personne n'a réellement vu l'imprévisibilité sauf ceux qui ont eu la chance de voir la pièce plusieurs fois en cours de processus. Ceux-ci ont remarqué que la pièce changeait d'une fois à l'autre. Mais pour la plupart, cette pièce leur semblait construite. Il est vrai que j'ai créé une pièce assez structurée. Dans la structure globale, il y avait une progression voulue, comme telle. Notre défi était : « comment » rendre à la fois la progression de la pièce (le voulu, le prévu) et composer avec ce qui se passait dans l'actuel (le non voulu, le non prévu)? En d'autres termes, comment construire tout en laissant émerger? Il faut cependant rappeler que le processus de création était imprévisible. Nathan et moi avons ressenti la pièce comme imprévisible. Par contre, nous n'étions plus déstabilisés par cette imprévisibilité.



## CHAPITRE VI

### ANALYSE

Figure 6.1 Schéma catégories

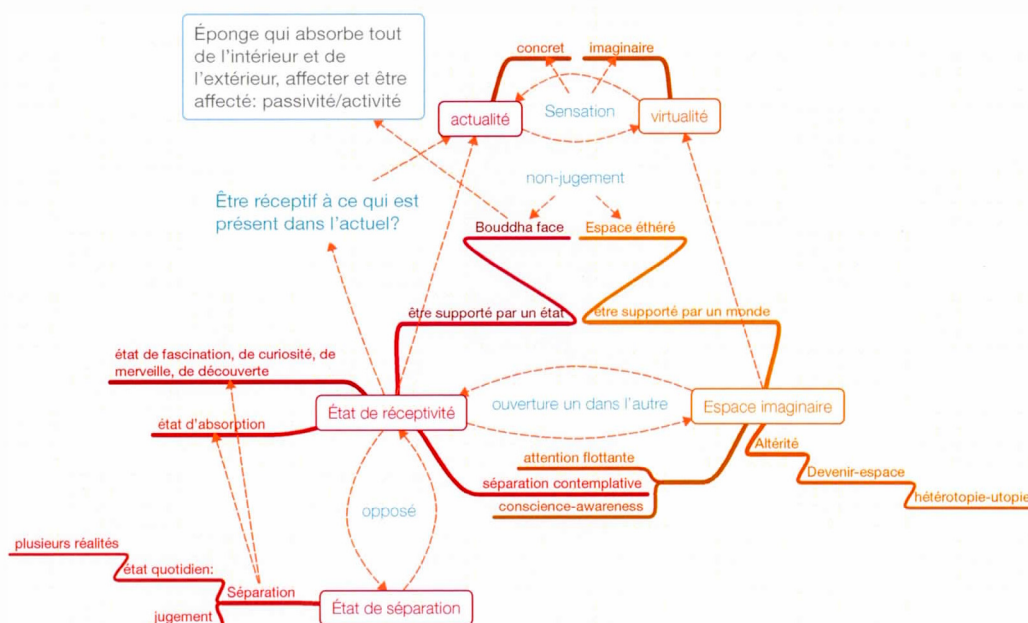


LÉGENDE : Rouge: État de réceptivité / Orange: Espace imaginaire / Vert: Contrainte et désir / Bleu: Devenir et altérité / Jaune: Prévisible et imprévisible / Mauve: Relation au flou / Rose: Mémoire

Les sept catégories suivantes ont été extraites des données recueillies durant le processus de création : État de réceptivité, Espace imaginaire, Contrainte et désir, Devenir et Altérité, Prévisible-imprévisible, Relation au flou et Mémoire. Se renvoyant constamment l'une à l'autre, ces catégories sont difficilement dissociables. Elles demeurent des distinctions conceptuelles qui, pour des raisons pratiques, permettent une analyse du terrain. Tout comme le concept d'idéal type chez Max Weber (1995), elles ne renvoient jamais purement à la réalité, mais à une abstraction qui en facilite la compréhension. L'intégration des Entretiens d'Explicitation dès le début de la recherche-crédation a aidé à faire éclore les enjeux implicites de la pratique. De ces enjeux sont nées les présentes catégories qui ont évolué en même temps que la création.

## 6.1 État de réceptivité et Espace imaginaire

Figure 6.2 Schéma L'État de réceptivité et l'Espace imaginaire





La catégorie « État de réceptivité » provient de l'expérience « d'être supporté par un état » (EdE, Audrée, 28 nov. 2014), tandis que la catégorie « Espace imaginaire » provient de l'expérience « d'être supporté par un monde ». Je conçois ces deux catégories comme étant inséparables, car elles sont en fait une ouverture l'une sur l'autre. L'état de corps crée un monde et, inversement, le monde crée un état de corps, le tout dans une relation d'aller-retour infini.

#### L'État de réceptivité :

Dans cet état-là, peu importe ce qui arrive, j'ai l'impression d'être supportée, tout peut exister dans ce monde-là, mais c'est vraiment un état qui me met dedans. [...] J'ai l'impression qu'on est englobé dans un monde, j'ai l'impression d'être bougée. (EdE, 28 nov., Audrée)

C'est à travers le mode *Bouddha Face* que l'état de réceptivité a surtout été expérimenté, et plus finement défini et clarifié : « Le bouddha [de *Bouddha Face*] est saturé d'informations et de sensations. Il est une éponge qui absorbe tout de l'extérieur comme de l'intérieur. Il est cette indiscernabilité de l'intérieur et de l'extérieur. Et il est constamment affecté » (Ibid). Cette indiscernabilité semble trouver son sens dans la définition même de la sensation comme celle-ci a

une face tournée vers le sujet (le système nerveux, le mouvement vital, « l'instinct », le « tempérament », tout comme une face tournée vers l'objet [« le fait », le lieu, l'événement]. Ou plutôt elle n'a pas de face du tout, elle est les deux choses indissolublement, elle est être-au-monde, comme disent les phénoménologues : à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose arrive par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre. (Deleuze, 1981, p.27)

L'état de réceptivité est une augmentation de la capacité à recevoir et à être affecté par l'extérieur, mais aussi de l'intérieur par ses propres sensations et affects présents. Cet état s'active par un certain auto-sentir. Il permet de se connecter à soi-même et reconnaître ce qui est présent dans l'état et de se laisser mouvoir à partir de ça. L'état de réceptivité renvoie à l'actuel; c'est-à-dire qu'il se dépose dans le moment présent

en s'ancrant dans la sensation concrète du sentir (ou du ressentir) et en réactualisant constamment cette attention à la sensation. Ce qui en fait un point de départ constant. « Tu peux juste partir d'où tu es en ce moment. Ce n'est pas comme « je veux être là », mais de commencer ici ». (EdE, 15 nov., Nathan)

#### L'Espace imaginaire :

L'espace imaginaire a davantage été exploré dans la section *Espace éthéré*. Si *Bouddha Face* consiste à s'enfoncer dans la sensation interne du corps, l'espace imaginaire consiste à s'enfoncer dans la sensation externe de l'espace par l'imagination. Tel que défini dans la section Démarche de création (p.45), l'espace a un état et une tonicité propre à lui. Nathan et moi tentons d'y être poreux en imaginant que nos corps ne se limitent plus à la peau, mais qu'ils s'étendent à tout l'espace. Ou encore que l'espace n'est pas ce qui entoure notre corps, mais qu'il est notre corps. En ce sens, nous sommes à la fois dans l'utopie d'une complète unité entre notre corps et l'espace et dans l'hétérotopie d'« un lieu hors de tous les lieux » (Foucault, 2009, p.10). Nous ne sommes plus Nathan, Audrée et Same, nous sommes un devenir-espace dans lequel il n'y a plus de différenciation entre nous. Nous nous fondons ni plus ni moins à l'espace, aux objets, et aux autres corps. Nous ne sommes plus dans le studio piscine-théâtre de l'UQAM, mais sommes subitement transportés dans un espace fictif. Par l'état de réceptivité, nous nous rendons disponibles à prendre part à un devenir avec l'espace et entre nous (Nate, Same et moi). Ce devenir, comme Doganis (2012) propose, n'est pas une imitation. Il est un « accueil de l'altérité », un déploiement de cette altérité latente en soi (p.71).

J'ai l'impression d'être légère, d'être une astronaute qui flotte. C'est très léger. J'ai l'impression de marcher sur la lune. J'ai l'impression que nous sommes dans un monde sans gravité, comme si je flotte. C'est comme si l'espace est tellement dense, j'ai l'impression que mes yeux sont comme des traces, je scanne tout ce qui se passe. Je regarde au ralenti s'il y a quelque chose derrière moi. [...] Je suis touchée par la sensibilité qu'on a ensemble, l'écoute entre nous, comment ça donne du sens et que ça crée un monde. Je me sens transportée dans un monde, par quelque chose de léger et d'éthéré. Cela me procure

beaucoup de sensations et d'images. Je me sens inspirée. « Qu'est-ce que ce monde? » En même temps que je sens que c'est éthéré et que je suis légère, j'ai l'impression que le regard est posé. Nous sommes très clairs avec ce qui se passe. J'ai l'impression d'être devenue l'espace. Mes yeux me font flotter, ils bougent, errent comme ils veulent, mes yeux sont curieux. [...] Je me sens dans le moment présent, je suis comme plongée. Mon sternum relâche et ma tête flotte au-dessus. (EdE, 28 nov., Audrey)

Cette expérience, une fois explicitée, s'est transformée en représentation qui permettait de réaccéder à l'expérience de l'espace éthéré. Ici, il semblerait que ce soit la sensation de légèreté qui ait donné l'impression de la fiction d'être un astronaute marchant dans un espace sans gravité. Il serait tout aussi possible d'imaginer que l'espace n'a plus de gravité et que cette émulation/représentation crée une sensation de légèreté dans le corps. L'imagination, bien que renvoyant au virtuel, peut permettre de réaccéder au réel, à la sensation; de donner un autre sens et une autre consistance à la réalité. Elle influe réellement sur l'état de nos corps, sur nos sensations, lesquelles à leurs tours stimulent l'imagination.

Est-ce alors ce regard plongé et libre qui crée cette sensation de flotter et d'être transporté dans un monde éthéré? Ou est-ce que c'est le fait d'imaginer découvrir un nouveau monde qui incite les yeux à être curieux, à se plonger dans l'espace indéfini qui finalement donne cette sensation de flottement? À ce titre, on pourrait dire qu'il y a non seulement un échange et une ouverture, mais il y a aussi une indissociabilité, car à l'instar de Michel Bernard (2001), dans toute sensation nous retrouvons de l'imaginaire.

Chaque fois que l'on sent quelque chose, que l'on regarde quelque chose, la chose vue est doublée par une virtualité, qui est, non pas comme l'« aura » des souvenirs que j'y accroche, comme on le dit couramment, mais dans le vecteur même de la sensation. Donc toute sensation est travaillée par un processus de simulation, par un jeu spéculaire de dédoublement fictif, qui opère à tous les niveaux et dans toutes les régions du système sensoriel. (p.61)

### 6.1.1 Non-jugement

De même, l'État de réceptivité et l'Espace imaginaire se définissent par un état de non-jugement sur ce qui est ressenti et se ressent :

Quand on est affecté dans bouddha, il n'y a pas de jugement, il n'y pas de conscience d'être affecté. On ressent juste une force agissant sur nous ou en nous et elle n'est ni bonne ni mauvaise. C'est presque une intelligence végétale. La plante qui reçoit du soleil, sa joie. Et on l'écrase, elle n'a pas la conscience d'être écrasée, elle s'affaisse, c'est un état de fait. (Ede 28 nov., Audrée)

Si un état de jugement se présente, il semble qu'il puisse tout à fait en faire partie. L'état de réceptivité accueille le jugement qui l'affecte et le laisse s'exprimer dans le corps. Cette ouverture a été plus facilement accessible dans la section *Bouddha Face*. Peut-être à cause de l'engagement du corps et du visage, qui donne de l'espace pour exprimer ce qui va et vient; une immédiateté entre l'état et le corps en mouvement. De plus, comme la vision est brouillée par un engagement excessif du visage, ce regard interne permet d'être plus en lien avec ce qui nous habite. Il permet de se détacher d'une certaine emprise du regard extérieur, bien que nous continuons à recevoir et à incorporer de l'information de l'extérieur.

Ce changement de vision fait en sorte que je n'ai pas du tout la même expérience que d'habitude du monde. On dirait que ça m'amène dans une expérience moins consciente de l'extérieur, mais en même temps, on dirait que je suis bougée par l'extérieur. Et ce n'est pas non plus être vraiment dans le monde comme je vois le monde, je suis comme ailleurs. Ça m'enlève une conscience de mon image, je me sens plus à l'écoute de comment je me sens, je me sens plus plongée dans quelque chose. (EdE, 28 nov., Audrée)

Si dans *Bouddha Face* nous entrons dans l'espace interne de la sensation par une vision interne, dans *L'Espace éthéré*<sup>78</sup>, nous entrons dans l'espace externe de la sensation par une vision ouverte périphérique. Le regard devient extrêmement clair,

---

<sup>78</sup> L'*Espace éthéré* est une section de la pièce. Il est aussi un espace imaginaire, fictif.

mais jamais ne se fixe. C'est en fait le regard qui supporte le corps. « Mes yeux me font flotter, ils bougent, errent comme ils veulent, mes yeux sont curieux. Je laisse mes yeux libres d'aller où ils veulent, mais en même temps, je sens que je regarde. » (Ibid) Ces regards, interne (*Bouddha*) et périphérique<sup>79</sup> (*Espace éthéré*), sont reliés à l'inconscient, l'intuition, les sensations et le moment présent. Il s'agit plus de faire monter les choses. Ainsi, l'état de réceptivité dénote une certaine passivité qui se détache presque de l'action. De fait, c'est laisser-faire plus que faire.

C'est comme être bouleversé par toutes les sensations. [...] C'est comme de ne pas avoir des réactions, mais de laisser entrer les choses. [...] Quand je laisse entrer les choses, je les ressens. [...] Je les ressens en étant fasciné, je me laisse attiré par elles. [...] (EdE, 15 nov., Nathan)

#### 6.1.2 Passivité et activité

Il serait cependant faux d'affirmer que l'État de réceptivité est pure passivité. Tel que précisé auparavant, dans *Bouddha Face*, il y a tout d'abord une volonté de dilater l'espace et le corps; une volonté de s'abandonner aux sensations et perceptions, d'entrer plus profondément dans celles-ci et de se rendre disponible à ce qui advient, notamment par un travail conscientisé de la respiration. « Mais supposez qu'au lieu de vouloir nous élever au-dessus de notre perception des choses, nous nous enfoncez en elle pour la creuser et l'élargir. Supposez que nous y insérions notre volonté, et que cette volonté se dilatant, dilate notre vision des choses » (Bergson, 1938, p.148). Il s'agit d'écouter ce qui vient de l'intérieur et de laisser libre cours à l'expression des désirs et envies émergents. L'état de réceptivité est alors tout autant capacité d'affecter que d'être affecté, ou désir d'affecter que d'être affecté. Il est en quelque sorte « disponibilité » à l'affect dans son double mouvement. Dans les EdE,

---

<sup>79</sup> « Sur le plan physiologique, la pratique de la vision périphérique est aux antipodes de la vision fovéale. Elle est diffuse et imprécise. Sans chercher un focus, elle se pratique en oblique [...]. Cet acte de vision n'engage pas que l'œil et l'optique ; il implique tout le corps et les sens ; il est haptique et thermique. La pratique de la vision périphérique consciente et orientée pourrait s'apparenter, sur certains points, à ce qu'Ehrenzweig qualifie de « scanning inconscient » [...] » (Paillé, 2004, p.29).

nous constatons un aller-retour entre une action au « je » et une action au « ça » ou par une partie du corps, tel un aller-retour entre agir et être agi. Nous remarquons aussi dans l'exemple qui suit que le « pouvoir d'être affecté » se transforme parfois en « puissance d'affecter » et vice versa :

J'amène l'espace extérieur en moi. Et là, c'est comme si mes yeux tombent en moi. J'ai le sentiment de tomber dans l'espace interne. Mes yeux rentrent avec la respiration, un expire, c'est relaxant. Je joue avec mes yeux, je les mets dans le même trou, je ne vois plus grand-chose, et j'essaie de voir ce que je sens. Je vois mon sentiment, c'est juste ça qui est important. Je vois mon sentiment, et ça monte. Mon visage monte, mes muscles montent, par mon centre, mon bassin. Je sens mes ischions s'enfoncer dans le plancher, je me sens autant dans le ciel que dans la terre. Mon centre me fait gonfler. Je continue à y aller, je gonfle et je deviens « whoa ». Il y a comme une joie jubilatoire qui monte. Le rythme commence à embarquer dans la musique. Ça me fait comme « ha, c'est bon! » La musique me module. Je sens le rythme qui embarque. Je trouve ça vraiment bon, j'ai envie d'y aller, ça crée de l'excitation. Je suis comme « whoa ». J'ai le sentiment de grandir avec la musique. Là, je sens que ça part et je vais le prendre, je le monte. Je laisse le feeling se builder dans mon sentiment. Ce n'est pas juste « ha, c'est bon », je m'en vais aussi chercher, chercher le rythme dans la musique, je le prends, je le possède, je l'internalise, je le build, je le tiens avec moi en l'habitant. Je l'ai en mon pouvoir, je peux jouer avec et je possède le pouvoir d'affecter. (EdE, 4 déc., Audrée)

Il y a un mouvement d'aller-retour entre «initier» et «être porté», entre la volonté et l'abandon de la volonté, entre construire et découvrir.

À ce stade de l'analyse, je constate que l'état de réceptivité recouvre plusieurs termes dont « état de fascination », « état de découverte », « curiosité », « état de merveille » et comporte la sous-catégorie « état d'absorption » qui correspond à l'expérience d'être plongé dans l'action. « Tu ne réfléchis plus, tout ton corps est dans le plaisir de la contraction musculaire et du contact. C'est enivrant l'énergie que ça demande et que ça te donne en même temps, je suis toute dans la chose » (EdE, 21 novembre, Audrée). L'état d'absorption et l'état de réceptivité ont le même pendant :



« état de séparation ». Par contre, l'état de séparation se dédouble en deux modalités que je nomme respectivement, séparation contemplative et état de séparation.

### 6.1.3 Séparation

#### Séparation contemplative

Se retrouvant dans les sections *Bouddha Face* et *Espace éthéré*, cette séparation correspond à une distanciation entre l'acte d'être affecté et l'effet de cette affectation. Nous nous sentons traversés tout en ayant un regard de distance par rapport à cette information qui nous traverse. L'émotion devient alors un sujet indépendant qui peut se distancier du « je » :

Il y a comme une distance, comme si je glisse dans le temps pour comprendre ce qui vient de se passer, comme si c'était mon corps qui me bouge, comme « whoa, qu'est-ce qui m'arrive? » [...] C'est comme un moment de sentir comment ça m'a affecté. Je savoure ce que ça me fait. Je savoure en le laissant grandir, en ne le figeant pas. (EdE, 4 décembre, Audrey)

Il y a ainsi un renversement entre l'état d'absorption, ne plus faire qu'un avec ce qui se passe, et observer ce qui se passe. Dans l'*Espace éthéré*, cette même distanciation prend lieu à travers le mode Forme et Sensation; être dans la forme avec le regard qui suit l'intention de la forme – unité — et le regard qui se distancie de la forme, regard sur la forme — être double. Dans cette modalité, la séparation prend lieu entre le corps qui est bougé et celui qui l'observe, mais tout en restant entièrement enveloppé dans cet espace de sensation. Cette observation reste sensible. Elle s'apparente à l'attention comme « awareness<sup>80</sup> » ou à l'attention flottante;

une sorte d'écoute latérale et subtile [qui] permet de laisser défiler librement le flux des percepts, idées, de sensations, de remémorations sans une fixation hâtive sur une idée, sur une image mentale ou sur une représentation. [...] Elle est un investissement de l'attention sans centration. (Paillé, 2004, p.31)

---

<sup>80</sup> Tel que vu dans le Cadre conceptuel (p.22), awareness comme le corps-conscience phénoménologique ; « une intelligence du corps qui se différencie d'un contrôle conscient du corps ».



### État de séparation

L'autre modalité de l'état de séparation est davantage reliée à une conscience réfléchie du sujet. Dans nos discours, elle révèle une relation avec le quotidien :

Je décroche au lieu d'être dans la recherche. S : Alors quand tu décroches, qu'est-ce que tu fais? A : Je suis dans Audrée quotidien, je mets mes mains dans mon visage et je dis que je ne sais pas. (EdE, 21 nov., Audrée)

Quand je suis absorbé, c'est comme si ma réalité est ce moment-là, ce moment-là est ma vraie réalité, il n'existe rien d'autre. Mais quand je commence à retrouver ma réalité quotidienne, je pense que c'est ça la séparation. A : Comment sais-tu que tu retrouves ta réalité quotidienne, à quoi la reconnais-tu? N : C'est comme tranquillement, mon identité de Nate revient, ou ma relation à l'espace, le studio revient. Même les autres réalités inventées commencent à revenir. C'est comme contaminé. (EdE, 15 nov., Nathan)

L'état de séparation serait une séparation d'avec la fascination, lorsque nous cessons d'être absorbés par l'environnement, l'action, les autres et le désir, et que l'on retrouve notre état quotidien. L'état de séparation s'accompagne toujours d'un jugement<sup>81</sup> sur ce que l'on fait. L'État de séparation advient aussi lorsque la contrainte se détache trop de l'état actuel ou du désir présent ou simplement lorsque nous n'acceptons pas ce qui est présent. Comme la contrainte de *Bouddha Face* est d'être sensible aux désirs, sensations et perceptions, il est plus rare d'accéder à cette deuxième modalité de l'état de séparation. Mais dans le mode système duo-synchro, par exemple, comme la contrainte est de ne pas amorcer un mouvement volontairement, mais de s'écouter et de laisser émerger le mouvement entre nous, un conflit intérieur peut facilement surgir si le désir d'agir volontairement se fait ressentir; ce qui mène alors à un état de séparation dans l'être. Intervient alors le paradoxe du contrôle et de l'abandon amené en Récit de terrain (p.58-59). Si le désir ne coïncide pas avec la contrainte, est-ce que je m'abandonne à la contrainte ou au

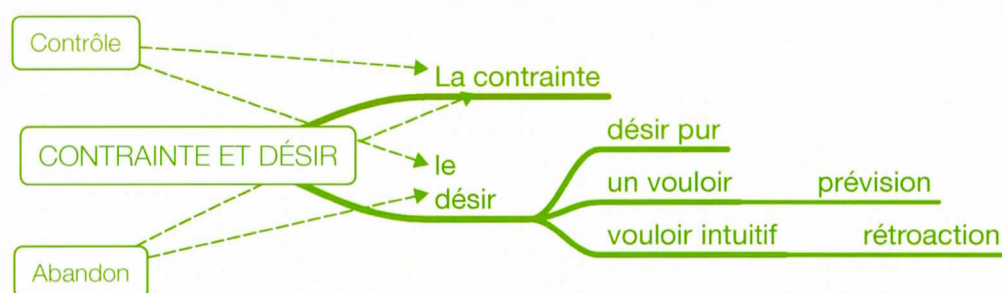
---

<sup>81</sup> Cette fois, le jugement n'est pas accueilli, il y a jugement sur le jugement.

désir? Suis-je contrôlé par la contrainte ou par le désir? Ainsi apparaît une seconde catégorie : Contrainte et désir.

## 6.2 Contrainte et désir

Figure 6.3 Schéma Contrainte et désir



Cette catégorie est apparue lors du premier Entretien d'explicitation qui portait sur un moment où nous pratiquions le mode système duo-synchro. Il s'agissait de s'écouter et de découvrir le mouvement émergeant entre nous. Déjà, Nathan et moi avons remarqué que le mouvement naissait de multiples mini-désirs de l'un et de l'autre, et semblait être guidé par la recherche du plaisir.

On s'écoute et ça génère un certain mouvement. Ce mouvement réveille un désir de faire quelque chose qui génère un autre désir, un autre geste chez l'autre; telle une chaîne. [...] Je n'aurais pas eu envie de faire ça s'il ne m'avait pas amené là et pareil pour lui, d'être là, il a envie de faire ça. On s'écoute, mais il y a plein de mini-désirs de chacun qui viennent nourrir le mouvement et font que ça se transforme. (conversation préparatoire EdE, 14 nov., Aurée)

Ainsi, le mouvement se transforme par le désir de l'un et de l'autre et est guidé par notre sens esthétique, nos goûts, nos habitudes et notre plaisir. Mais parfois, comme précisé dans le Récit de terrain (p.58), notre volonté de se suivre et d'être à l'écoute

l'un de l'autre faisait naître l'hésitation, l'attente, l'indécision. Si nous ne suivions plus nos désirs, mais attendions une information de l'autre pour poursuivre, nous devenions alors contrôlés par un certain flou résultant de notre indécision mutuelle.

J'ai l'impression que nous sommes les deux en train d'attendre, que les deux ne prenons pas de décisions, n'osons pas et sommes contrôlés par un rythme lent. Je me sens pris. C'est comme si on se demandait si on y allait. J'ai l'impression que nous sommes les deux en suspension. J'ai le goût d'être directe tout d'un coup. [...] Je sens que j'ai envie de ne pas être à l'écoute et de dire « OK, on fait ça. » Je nous sens pris dans un rythme et j'ai le désir de le casser. Je me sens prise et j'ai envie de ne plus être prise. J'analyse la situation en même temps, je sens que décider serait aller vers le contrôle, ne pas être à l'écoute. (EdE, 14 nov., Aurée)

Cette indécision, ce flou, avait réveillé en moi un désir d'agir indépendamment, de faire une action claire et volontaire. Mais je percevais ce désir comme un contrôle sur l'improvisation, comme le fait de me détacher de l'état de découverte initialement installé pour cette section. Je n'étais donc déjà plus dans l'état de découverte, mais dans l'état de séparation<sup>82</sup>, en conflit avec mon propre désir<sup>83</sup>. « Je pensais que m'abandonner à mon désir, c'était comme être dans la volonté » (EdE, 20 août, Aurée). La question se pose en effet. Quelle est la différence entre le désir et la volonté? Et qu'elle serait par le fait même cet a priori sur la volonté?

Quand je suis dans une improvisation et qu'il y a quelque chose que je veux vraiment faire, comme je sens que c'est un désir pur [...], comme « ha, je veux

---

<sup>82</sup> Mais supposons que le désir et la contrainte sont une seule et même chose, où coexistent les déterminations extérieures et l'impulsion intérieure, il n'y aurait alors plus qu'abandon. Cet acte serait à la fois libre (actif) et déterminé (passif). Nathan décrit d'ailleurs une expérience semblable lors d'une pratique de *l'Espace éthéré* où le désir de Same de se faire flatter, le désir de Nathan de la flatter, et la contrainte d'intégrer le flatter de Same dans l'improvisation se sont rencontrés, sans forcer ; lui procurant alors un moment de magie ; « un moment de vraie connexion en dehors de la performance, en partageant un désir mutuel, tout faisant partie de la performance » (EdE, 20 déc. Nathan).

<sup>83</sup> Ce même conflit avec le désir s'est retrouvé à un autre niveau dans le processus de création, lorsque j'ai eu envie de chorégrapier. Chorégrapier m'apparaissait comme du contrôle, mais chorégrapier serait aussi laisser-libre cours à un désir en moi. (Voir Discussion (p.113).) De ce fait, il apparaît clairement que le contrôle est porteur de non-contrôle et le non-contrôle, porteur de contrôle.

vraiment toucher le mur », ce n'est pas à moitié, je suis super intéressé à toucher ça, et je n'ai pas une pensée de ce qui va se passer après, comment ça va se développer, donc c'est juste l'expérience présente, immédiate. (Conversation préliminaire EdE, 20 déc. Nathan)

Cet extrait semble soulever l'hypothèse que le désir soit immédiateté avec l'action, sans venir d'une prévision ou d'un calcul de ce qui découlera par la suite de l'action. Selon le dictionnaire *La pratique de la philosophie* (2000), le désir

renvoie en effet à une inclination, ou penchant vers l'objet dont nous espérons une satisfaction sensible et immédiate. L'acte volontaire, de son côté, suppose toujours la mise en œuvre d'une intelligence qui puisse poser un objectif précis et élaborer la série des moyens propres à l'obtenir. (p.469)

#### 6.2.1 Volonté

Et je pense que c'est ça qui m'a fait sortir de la performance, de l'état de la performance un peu. J'suis comme, j'ai espéré vraiment, j'avais un vouloir [...] (il voulait que Same revienne vers lui). Et d'avoir une envie comme ça dans une improvisation, ça nous fait sortir de l'état de performance, parce qu'on a comme un œil extérieur. « Ha, je veux que la chorégraphie se passe dans telle façon », mais si tu veux quelque chose d'aussi spécifique dans une improvisation, ça t'enlève de l'état de performance, du moment présent. (Conversation préliminaire EdE, 05 déc., Nathan)

Ainsi, la volonté semble recouvrir son aspect négatif en nous plongeant davantage dans la prévision d'un futur espéré et nous sépare de l'état de réceptivité. Elle semble imposer son pouvoir sur le cours de l'improvisation et empêche d'extirper le plein potentiel de l'actuel. L'attention n'est plus diffuse (comme dans l'attention flottante), mais focalisée sur son but effectif et devient moins poreuse à l'environnement. Tout comme Bergson (1938) différencie une perception, auxiliaire de l'action, qui « isole, dans l'ensemble de la réalité, ce qui nous intéresse [et] nous montre plus ou moins les choses mêmes que le parti que nous pouvons en tirer » (p.152), d'une perception non « utile » qui nous permet de voir les choses pour ce qu'elles sont et non pour nous. (Ibid) Dans ce sens, la volonté, guidée par une idée prévisualisée et donc canalisée

vers l'avenir, atteste d'un mouvement de fermeture de l'attention; nous rendant moins réceptifs aux potentialités du moment présent.

### 6.2.2 Volonté reproduction

D'ailleurs, j'ai aussi souvent ressenti « vouloir » plutôt que « désirer » lorsque j'avais en tête une idée que je souhaitais voir se reproduire, souvent lorsque je filmais les séances de travail. Plus le processus avançait, j'avais envie de voir se reproduire certains éléments que nous avions découverts. Bien sûr, avec Same, il ne peut en aller ainsi. Il s'agissait de créer un contexte dans lequel pourrait réémerger une situation, avec toutes ses variantes possibles, plutôt que de la provoquer volontairement.<sup>84</sup>

### 6.2.3 Volonté intuitive

Mais il y a de toute évidence un vouloir opérant sur la création qui ne m'apparaît pas négatif; traduisant un besoin d'affirmation. La création n'est pas que déterminations extérieures agissantes sur nous. Elle émerge de notre relation dynamique avec la matière et les autres individus; incluant inévitablement un « je » agissant et habité d'intentions et d'une volonté, même si c'est celle de perdre la volonté (tel que décrit dans la catégorie État de réceptivité (p.80)). Il y a aussi une volonté correspondant à un besoin de concret et de contrôle, qui semble s'être affirmée au cours de processus en réaction au flou, à l'indécision et au doute.

Et il n'y avait plus de conflit en moi à savoir si c'était la bonne chose à faire. C'était ça que je voulais faire et je voulais que rien ne m'empêche de le faire. [...] Enfin, là, c'était clair c'était quoi et je ne voulais plus perdre de temps à douter. Et en plongeant dans mon impression du duo forces opposées, j'étais

---

<sup>84</sup> Par exemple, j'ai commencé à amener du carton en répétition, suite au moment où elle en trouva en studio et le déchiqueta. Ainsi, possiblement que Same serait retentée d'en déchiqueter, mais il était aussi possible que non...

surprise à quel point je savais ce que je voulais. Je décrivais assez bien ces forces, comme si je les avais toujours connues. Et en le faisant, des subtilités me venaient. J'éclaircissais. (Auto-explicitation, 03 déc., Audrée)

En même temps, cette volonté est décrite comme une « impression » qui demande à prendre forme, à se détacher du flou<sup>85</sup>. Sa mise en forme n'existe pas comme une image prévisualisée qui guiderait mon action en vue de ce modèle. Cette impression semble inviter à se plonger en elle. Dans ce plongeon, j'explicité le sentiment d'avoir « toujours connu » ces forces, comme si je les redécouvrais plus que je les découvrais. J'ai alors l'impression de toucher à une volonté provenant d'un mouvement rétroactif plus que prévisionnel. Pour cette raison, je me demande si cette volonté n'est pas plutôt une forme d'intuition<sup>86</sup>. Selon le dictionnaire *La pratique de la philosophie* (2000), l'intuition est une « modalité de la connaissance qui met, sans médiation, l'esprit en présence de son objet » (p.228).

Pourtant si je me plongeais dans cette impression de deux forces, ces deux forces antagonistes entre lesquels j'oscille, il y a quelque chose de clair pour moi. Les deux forces au cœur de ma problématique du contrôle et non-contrôle, l'inspire, l'expire, la contraction, l'expansion. (Auto-explicitation, 03 déc., Audrée)

Je pense qu'il y a une différence à saisir entre une volonté qui empêche d'intégrer et de jouer avec le non prévisible et l'indéterminé, et une « volonté intuitive » qui donne une certaine guidance et permet en fait de naviguer dans l'indéterminé du processus de création. Si je me détache de ce vouloir, je me détache aussi de ma vitalité, de ce qui me parle, de ce qui me touche.

Comme nous l'avons vu dans la catégorie État de réceptivité (p.81), nous retrouvons un double mouvement entre la volonté et l'abandon de la volonté dans la présente

---

<sup>85</sup> Un certain flou est notamment créé par l'indécision. Cet aspect sera davantage approfondi dans la présente Analyse, dans la catégorie Relation au flou (p. 102).

<sup>86</sup> Peut-être est-il question ici de l'intuition agissante de Kitaro, telle qu'aménée dans le cadre conceptuel (p.22).

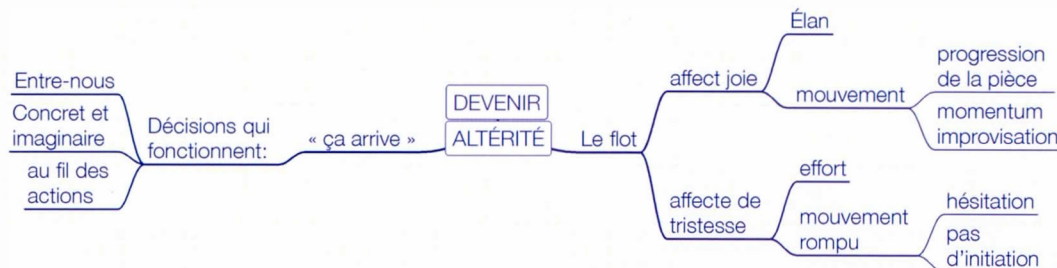


recherche. Dans l'extrait suivant (portant sur *Bouddha Face*), la rencontre entre les deux mouvements apparaît clairement :

Nous sommes de la matière bougeant et bougée. On est dans un magma, sans conscience, sans jugement. Personne ne pense à s'élever, on reste pareil, sans désir, sans différenciation. Je suis fondue dans toute chose, le plancher, les murs. Nos corps bougent avec une force constante et lourde. S'y ressentir, c'est vraiment abandonner plusieurs couches de ce qui nous fait sentir vivant. On s'y décompose pour enfin y reposer. Mais à peine arrivée près de ce repos, une force ressurgie : je veux! (Auto-explicitation, 03 déc., Aurée)

### 6.3 Devenir et Altérité

Figure 6.4 Schéma Devenir et Altérité



Cette catégorie a émergé en début de recherche et provient de moments d'improvisation qui nous apparaissent « magiques », « fonctionner », et ce, parce qu'ils « arrivent », « ça arrive ». Ils donnent le sentiment d'être embarqué dans un flot d'événements et semblent advenir sans une décision volontaire, mais par une certaine ouverture, par l'état de réceptivité.

C'est arrivé au fil du parcours de toutes mes actions, c'est comme... je n'ai pas pris de décision. J'étais dans un état, l'état m'a amené vers le ventilateur, et je l'ai touché, j'ai suivi, je me suis tourné et tout d'un coup, je suis comme « ha oui! », dans une autre position avec le ventilateur. Je ne serais pas capable de



choisir de faire ça. Ce n'était rien, mais c'était juste plaisant. Ça a réussi à m'amener ailleurs. (EdE, 15 nov., Nathan)

C'était une improvisation de genre 20 minutes et tout me semblait si juste et sensible. J'avais l'impression que c'était de la magie. [...] C'était comme si tout le matériel qu'on avait développé prenait forme par lui-même, à travers l'improvisation. Je n'avais pas à diriger, ça habitait nos corps et ça trouvait sa place tout seul. (EdE, 21 nov., Audrée)

Le « ça arrive » rappelle l'expérience du devenir phénoménologique décrit dans l'introduction de ce mémoire comme des moments d'abandon dans lesquels je ne pouvais plus « dissocier une action volontaire de ma part d'une réponse à l'environnement » (p.2). Comme le sujet et l'objet se fondent dans le devenir, il est possible que l'action semble arriver en dehors de soi, parce que, d'une part, il n'y a plus de conscience du sujet (et de l'objet) et d'autre part, parce qu'il y a une coexistence du passif et de l'actif. Mais est-ce bien le phénomène du devenir devant lequel nous sommes? Et qu'est-ce que ce phénomène du devenir? Ainsi, j'ai nommé cette catégorie Devenir et Altérité.

À cette catégorie s'ajoute la sous-catégorie : Décision. Quelles sortes de décisions sont en jeu lorsque « ça arrive », quand « ça fonctionne »? Autrement dit, comment « ça arrive »? Et quelle est cette curieuse association entre le fait de ne pas prendre de décision et un sentiment de liberté?<sup>87</sup>

Des fois, en improvisation, je me retrouve dans un état dans lequel je dois prendre beaucoup de décisions dans l'instant et je ne sens pas du tout que je m'abandonne. [...] Je ne me sens pas libre parce que je prends des décisions. Je suis dans un état trop conscient, de composition. (Conversation préliminaire EdE, 21 nov., Audrée)

---

<sup>87</sup> Nous laisserons cette question planer pour l'instant et nous y reviendrons dans le Chapitre Discussion (p.121).

### 6.3.1 Décision

Cette sous-catégorie est inséparable de la catégorie État de réceptivité, car les « bonnes » ou « mauvaises » décisions sont en fait complètement tributaires de l'état dans lequel nous sommes pour les prendre. Il n'y a pas réellement de bonne ou mauvaise décision, mais une décision nous apparaît moins « bonne » si nous n'en sommes pas convaincus, si nous doutons d'elle, si nous la jugeons; donc lorsqu'elles proviennent de l'état de séparation plutôt que de l'état de réceptivité.

#### Entre-nous

Quant aux décisions qui « fonctionnent », tout d'abord, nous avons remarqué celles en particulier qui prennent appui sur la dynamique du groupe. Lorsque nous amenons notre attention aux autres (Nathan, Same, et moi) et à ce qui se passe déjà entre nous, nous rendons visible la dynamique du groupe. Et cette dynamique fait en sorte que nous n'avons pas à générer énormément d'action, car il y a déjà beaucoup d'informations inhérentes à celle-ci. Je nomme cette dynamique l'« entre-nous ». L'entre-nous nous supporte. Il devient la toile qui tisse les liens et les relations entre les différentes actions individuelles ou collectives. Ainsi, il y a moins de responsabilités qui reposent sur la décision ou l'action individuelle, ce n'est pas sur celle-ci que repose la pièce, mais davantage sur l'entre-nous, la dynamique de groupe.

J'existe dans le moment, je me sens porté par l'énergie de groupe. Je peux ré-ouvrir mon attention et laisser un genre d'échange d'énergie entre nous trois, sans beaucoup faire. Je me sens plus sensible, l'énergie de groupe donne beaucoup, ce que je fais ne change pas tout à fait l'énergie de groupe. L'écoute se diffuse, peut se promener entre toi et Sam et moi. Je sens une liberté de soit manger du carton ou non, la vitesse que je veux, écouter, regarder l'espace... Je sens que tout ça, ça marche, ça fonctionne dans le contexte. (EdE, 22 nov., Nathan)

Et tout comme il le soulève dans cet extrait, même s'il agit différemment, « ça fonctionne dans le contexte ». La cohésion du groupe permet d'accueillir diverses

actions individuelles en les faisant cohabiter dans un monde commun. Ce monde commun peut aussi donner naissance à des actions communes, dans lesquelles la décision individuelle semble alors presque inexistante : « Je sens qu'on se lève en me sentant soulevée, comme s'il m'apportait avec lui. Je suis comme « wow », c'est comme si je flotte. Je suis embarquée dans son mouvement » (EdE, 28 nov., Audrée). Comme nous avons vu en Récit de terrain (p.60), Nathan et moi étions à un certain moment de l'*Espace éthéré* dans une sorte de fusion au cours de l'action.<sup>88</sup> Peut-être à cause d'une certaine immédiateté entre la sensation et l'action – qui semble aller de pair avec un travail de syntonisation :

C'est comme si j'étais dans le même mouvement que lui. Je sentais même où il mettait son poids. [...] S : Puis quand tu sens ses mouvements de tête et que tu sens ses appuis, comment le sens-tu dans ton corps? A : C'est immédiat, je le fais. [...] je le sens très euh, très senti. Je n'ai pas à essayer, on est vraiment syntonisé. (EdE, 28 nov., Audrée)

### Le concret et l'imaginaire

En second lieu, une décision qui fonctionne semble attester d'un certain équilibre entre le concret et l'imaginaire. Comme nous avons vu en Récit de terrain (p.61), en revenant sur le moment où Same nous suggéra une action concrète en déchiquetant un morceau de carton, Nathan souligna à la fois l'énergie notable que requiert le fait de se convaincre d'une réalité fictive et, par le fait même, le plaisir de s'abandonner à une action concrète. Il est apparu clair que si l'imagination perd prise avec le réel, si elle devient difficile à soutenir, elle nous plonge dans l'état de séparation où nous devons nous convaincre. L'état de réceptivité ne consiste pas à se convaincre des actions, mais à en être automatiquement convaincus. Cependant, bien que Nathan

---

<sup>88</sup> Bien que je recherchais cette action commune du devenir, dans laquelle on ne peut dissocier qui initie et qui suit, à travers le mode *Système duo-synchro*, c'est plutôt durant cette improvisation (qui est devenue l'*Espace éthéré*) dans laquelle je ne la recherchais pas volontairement qu'elle est survenue.

relève l'aspect concret de ce moment, une part d'imaginaire semble tout de même avoir été stimulée par l'action concrète.

Je commence à prendre des petits morceaux, je les mâche afin de les emballer dans ma bouche, de les mouiller, de les pousser avec ma langue et de les lancer vers Same. J'essaie d'attirer l'attention de Same, avec peu d'attente, comme un ado qui s'ennuie, qui veut pousser les limites du monde autour de lui. [...] (Ibid)

Ainsi, je crois qu'il serait plus juste de parler d'un équilibre entre le concret et l'imaginaire et même de l'importance d'ancrer l'imaginaire dans la réalité, de se propulser du concret vers l'imaginaire. Une décision satisfaisante semble prendre appui sur le concret tout en étant capable de s'en détacher. Comme il apparaît dans nos discours<sup>89</sup>, les moments de magie sont ceux qui nous amènent « ailleurs », hors du concret. « Il y a une place que ça devient pas juste un chien et deux êtres humains. On n'est pas juste nous trois dans la salle, on est aussi un peu dans un monde surréel » (Ibid). Reconnaître le concret, c'est dire oui à ce qui est présent. Dire oui à ce qui est présent nous amène à nous sentir vivants. C'est seulement de ce sentiment que peut émerger la joie de l'action et la décision convaincante. « C'était vraiment satisfaisant de partir d'un état qui était réel et de se relancer à partir de ça » (EdE, 20 août, Audrée). En ce sens, je propose que le concret (l'actuel), tout comme l'imaginaire (le virtuel), selon la situation, puisse servir à se replonger dans l'état de réceptivité. Celui-là nous fait sentir vivant et nous permet de prendre des décisions ancrées qui « fonctionnent ». Et notre hypothèse est qu'un tel état nécessite que la relation entre le concret et l'imaginaire soit maintenue.

### Le fil des actions

D'autre part, si nous revenons à cette initiative de Same déchiquetant du carton, il apparaît évident que la force de l'impulsion générée par son action systématique rendait évidente et claire la décision à prendre. Elle avait réellement attiré notre

<sup>89</sup> Voir la citation de Nathan, (p.89-90).

attention. Sans volonté propre, la décision de lui donner l'attention, simplement en la regardant, s'est imposée spontanément. « Ça a rendu clair le moment : Oh! Je ne suis plus *focussé*, je suis *focussé* sur elle et euh, je n'avais pas besoin de faire autre chose que donner le focus » (EdE, 22 nov., Nathan). Par la suite, l'élan créé par ses actions donna envie de s'y joindre. « Il y avait comme un *momentum* qui est venu d'elle, de Same : "Ok, on fait ça. C'est clair, c'est ça qu'il faut faire" » (Ibid). Comme nous avons précisé (p.44), les actions de Same viennent toujours d'un désir réel et ne sont jamais jouées puisqu'elle n'a pas conscience de la représentation. Le monde quotidien et celui de la performance sont pour elle les mêmes. Il est donc évident que son action se base toujours sur le concret et, de ce fait, est plus que souvent convaincante. Dans un tel moment, Same était réellement habitée par le plaisir de déchiqueter. Elle était complètement absorbée dans la tâche. Mais bien sûr, sa décision de déchiqueter du carton ne provenait pas de l'entre-nous; elle en était la réelle initiatrice. Mais la force de son impulsion fut assez forte pour nous amener à prendre part au mouvement créé par son action et à en créer une proposition commune. Ici, semblent réapparaître les deux actions regroupées sous le vocable d'action en latin que nous avons vues dans le Cadre conceptuel (p.11) : *agere* (mettre en mouvement) et *gerere* (« porter à terme »). « Initier » et « être porté par le mouvement créé par l'initialisation »<sup>90</sup> sont regroupés dans le seul terme d'action. De fait, si cet élan est créé, les décisions se prennent avec plus de fluidité, car elles se basent toujours sur l'effet de la dernière action et donnent ce sentiment d'être porté — sentiment de liberté. Elles adviennent, elles s'enchaînent. « [...] [L]'action, bien qu'elle puisse, pour ainsi dire, venir de nulle part, agit dans un médium où toute réaction devient réaction en chaîne et où tout processus est cause de processus nouveau » (Arendt, 2012, p.212).

---

<sup>90</sup> Voir le chapitre Discussion (p.111-112).

### 6.3.2 Le flot

Je nomme ainsi « flot » l'enchaînement de nos actions, de nos actes. Il est aussi le cours de l'improvisation et la progression de la pièce. Il est l'énergie délicate, le courant dans lequel nous prenons part au devenir de la pièce. Comme dans chaque acte repose le potentiel du prochain acte et que chaque action engendre un processus qui dépasse notre action, le flot fait état d'un mouvement qui nous dépasse. Bien qu'étant produit par nos actions, il est aussi celui qui produit nos actions. Il est cette jonction entre agir et être agi, entre la volonté et la non-volonté<sup>91</sup>. Se sentir porté dans ce mouvement qui nous dépasse correspond à un certain sentiment de liberté.

Mais si nous revenons sur le moment que nous avons vu en Récit de terrain (p.67-68) dans lequel Nathan et moi avons hésité à agir alors que Same nous quittait pour boire de l'eau, nous pouvons en effet suggérer que le mouvement du flot n'est pas toujours créé. Il peut être rompu par un manque d'initiative, par l'hésitation ou par une décision arbitraire.

#### Hésitation

L'hésitation peut se comprendre comme l'arrêt d'une action, d'un mouvement traduisant cette hésitation. Le problème n'est pas tellement l'action d'hésiter, mais plus l'état dans lequel il nous plonge. L'hésitation peut créer l'état de séparation. Non pas l'état de séparation contemplative qui ancre encore dans la sensation, mais une distanciation d'avec soi dans laquelle nous avons une conscience du regard extérieur, où nous jugeons nos actions et décisions. Un délai s'insère alors entre la pensée et l'acte et ouvre un espace au jugement et au doute.

C'est comme si tu ne le *feel* pas tout de suite, si tu n'es pas sûr, tu vas penser à une action à faire pour la proposition et tu vas le faire, mais parce que tu n'es

---

<sup>91</sup> Voir Analyse (p. 80-81 et 94) et Discussion (p120-121-123).



pas convaincu, tu ne peux jamais réaliser la proposition dans une façon convaincante. (Conversation préparatoire EdE, 05 déc., Nathan)

L'hésitation, en nous faisant sortir de l'État de réceptivité, semble alors nous amener à prendre des décisions plus cérébrales et calculées qu'intuitives.

Ça m'a fait sortir, j'ai vraiment considéré vite, en une milli seconde, des options...[...]Je ne sais pas quoi faire. Je commence à penser à des options de quoi faire, sans réagir. Je pèse les options, je me sens plus cérébral. Je me demande si je devrais suivre la consigne de suivre son regard. Je me dis que je pourrais regarder dans le bol d'eau, et je pense que cela serait plate, je pense que ce ne serait pas une bonne décision. Je me demande si je devrais me mettre à quatre pattes. Je me demande si je devrais boire de l'eau, mais je me dis non, je ne peux pas boire en même temps qu'elle, il n'y aurait pas de place. Je me demande si je ne devrais pas faire autre chose, comme découvrir l'espace avec Audrée. En même temps, je reste là et la regarde boire de l'eau et ça ne me semble pas un choix intéressant. (EdE, 5 déc., Nathan)

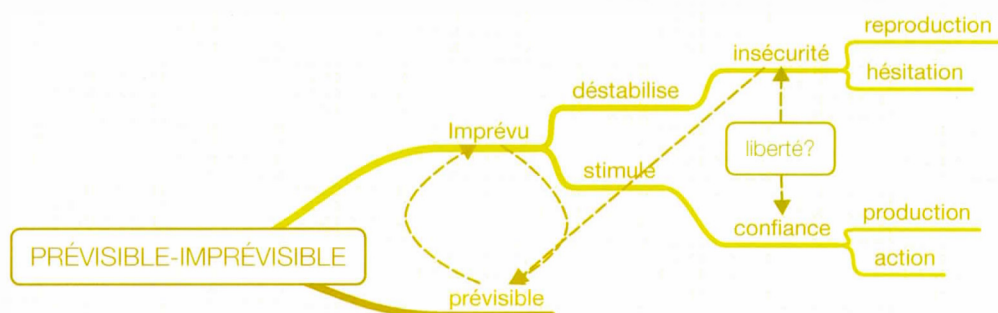
Nathan et moi nous sommes retrouvés déstabilisés en face d'une situation qui n'était jamais arrivée encore. Plutôt que de nous propulser dans un corps actif, réagissant « spontanément » à l'imprévu, nous nous sommes figés et l'insécurité s'est installée. Cet état d'insécurité a finalement mené à une décision insatisfaisante : « J'ai senti que j'ai mis mes bras au mur parce que c'est comme, c'était comme mon pattern, c'est quelque chose que je suis habituée de faire et là, je ne savais pas quoi faire! » (Conversation entre Audrée et Nathan, 05 déc., Audrée) Nathan poursuit : « On n'avait pas genre une continuation de ça, c'est venu de nulle part. Et parce que c'est venu de nulle part, il n'y avait pas un développement à faire avec » (Nathan, Ibid). Nathan relève l'aspect arbitraire de ma décision, de mon action. L'action, comme je la sentais, était en effet arbitraire; elle provenait d'une habitude plutôt que de prendre appui sur la réalité concrète du moment. Déstabilisée et ne sachant pas quoi faire, je suis retournée à quelque chose que nous avions l'habitude de faire, mais

complètement déracinée de son contexte<sup>92</sup>. Manquant de prise réelle avec le concret de la situation, l'élan n'était pas créé.

Lorsque le mouvement du flot est rompu, chaque acte demande un effort, à défaut d'être porté par un élan. Nous sentons alors notre confiance diminuer et doutons de nos actes, partant d'un acte non convaincant à un autre acte non convaincant. Il devient difficile de changer le courant de bord, de recréer l'élan du flot. « Et ça n'arrête pas, et on est comme pris dans ce moment *awkward* et on peut juste pas tomber dans la vraie vague et la vraie continuation » (EdE, 05 déc., Nathan). Être dans le mouvement du flot semble nous transporter dans l'affect de joie où nous sentons notre puissance d'agir augmenter et gagnons une certaine confiance dans chaque acte, nous invitant à nous y abandonner. Et perdre prise avec le flot semble nous transporter dans l'affect de tristesse où nous nous sentons emprisonnés et sentons notre puissance d'agir diminuer.

#### 6.4 Le prévisible et l'imprévisible

Figure 6.5 Schéma Le prévisible et l'imprévisible



<sup>92</sup> Nous avions ce motif d'aller au mur lorsque Same le regardait, ou que nous étions dans le mode de découvrir l'espace environnant. Mais à ce moment spécifique, Same n'avait pas encore amené son regard à l'espace, elle ne regardait que son bol d'eau, et nous n'étions aucunement dans le mode de découvrir l'espace, c'était au tout début de l'enchaînement et ni le regard ni la découverte n'avaient été installées.

Suite à cet évènement, nous avons commencé à essayer de prévoir toutes les éventualités possibles avec Same et les multiples façons dont nous pourrions y réagir. Dans l'appréhension du futur — « cet océan d'incertitudes » (Arendt, 2012, p.251) — , nous disséquons les possibilités afin d'être prêts à toute éventualité, de savoir y réagir dans l'instant, pour mieux y répondre. Bref, éviter d'être pris au dépourvu et d'y ressentir ce sentiment terrible de paralysie de l'action qui nous apparaît comme le contraire d'un sentiment de liberté, mais plutôt comme un contrôle ayant une prise sur nous.

#### 6.4.1 L'imprévu et la reproduction

Apparaît ici un paradoxe propre à mon sujet : j'avais voulu, par l'imprévisibilité du chien, nous propulser dans un acte créateur en dehors de la prévision. Mais déstabilisés par l'imprévu, nous nous retrouvions plongés dans un état mental de prévision. De plus, la pièce se construisait bel et bien en prévision de son comportement,<sup>93</sup> quoique celui-ci soit incertain...

Il y a quelque chose de Same qui est prévisible finalement. Elle est imprévisible dans la même façon tout le temps, sauf! de temps en temps [rire] Like, comme, mais généralement, elle est imprévisible dans la même façon. C'est intéressant. De considérer comment on construit cette pièce sur la prévisibilité de ses imprévisibilités. [rire] (Conversation préparatoire EdE, 05 déc., Nathan)

Il devenait intéressant de réaliser que l'imprévu pouvait aussi conduire à la reproduction<sup>94</sup>, bien qu'il était théoriquement censé nous en protéger. Plutôt, ce n'était pas l'imprévu qui menait à la reproduction, mais l'état d'insécurité dans lequel

---

<sup>93</sup> Par exemple, nous savons qu'au début, elle ira voir le public, elle sera plus active dans l'espace. C'est donc la section 1 en premier dans laquelle nous découvrons l'espace environnant, et l'espace dynamique entre nous. Ensuite, Same se fatigue, finit par se coucher ; nous passons tranquillement de l'espace dynamique, autour de nous, à l'espace interne de la sensation ; nous passons à *Bouddha Face*.

<sup>94</sup> « Le hasard [...] permet d'échapper à la nécessité organique ; à la représentation [...] » (Cadre conceptuel, p.25), selon Deleuze (1981).

il nous plongeait. Il m'apparaissait alors nécessaire de développer une structure<sup>95</sup> dans laquelle nous serions confiants et qui nous permettrait de nous abandonner à une certaine liberté d'agir. Dans ce moment de déstabilisation, nous avons quitté la contrainte<sup>96</sup> de suivre Same, la laissant plutôt s'éloigner de nous.

Et finalement, c'est comme, ça brise un peu cet effet de l'équipe d'un trio, donc je suis laissé comme un peu tout seul sans consigne, sans proposition. Donc il fallait que je fasse une décision, comme une nouvelle proposition à l'instant [A : oui], et ça, c'est [rire], ça c'est comme, j'aurais pu avoir plus de confiance en la proposition de la pièce, en les consignes qu'on a déjà créées. (Ibid)

Bien que la contrainte, lorsqu'elle s'éloigne trop du désir actuel, peut nous amener à nous détacher de notre liberté d'agir, elle peut aussi donner un certain cadre qui permettait une liberté d'agir. Dans le cas de *Sam affecte*, les contraintes guident l'agir vers le développement de la pièce; elles sont des paramètres qui nous contiennent et délimitent la pièce.

Il nous est finalement apparu clair que nous recherchions davantage un sentiment de confiance plutôt qu'être insécurisés par l'inconnu. D'ailleurs, je crois réellement à une perméabilité entre l'état des interprètes et celui du public. Ce ne sont pas les actions comme telles qui sont les plus importantes, mais l'état qui les supporte. Si nous doutons de notre action, nous croyons que le public en doutera aussi. Comme les éléments amenés ne prennent un sens qu'au fil des actions, nous devons le convaincre d'embarquer avec nous et de nous faire confiance quant à l'apparition progressive du sens à venir. Bien sûr, il serait tout à fait possible de construire une pièce à partir de

---

<sup>95</sup> Ainsi, tel qu'exposé dans le Cadre conceptuel (p.10) : « en contrepoint au caractère imprévisible de l'acte, Deleuze et Guattari (1991) disent que l'art part de la maison (structure) et non de la chair. Alors qu'Arendt spécifie que l'action des Grecs ne commençait qu'avec la construction de la *Polis*, encadrant et permettant une liberté d'agir. »

<sup>96</sup> La structure est l'élaboration de contraintes spécifiques à chaque tableau de la pièce, et ces contraintes permettent de guider l'agir vers la progression de la pièce, toujours en adaptation avec l'imprévu.

cet état de doute et d'un manque de confiance. *Sam affecte* cherche plutôt à apprivoiser l'imprévu en devenant actif et non passif, c'est-à-dire pris au dépourvu.

#### 6.4.2 L'imprévu stimulant

[...] [La réalité] nous découvrira, par delà la fixité et la monotonie qu'y apercevaient d'abord nos sens hypnotisés par la constance de nos besoins, la nouveauté sans cesse renaissante, la mouvante originalité des choses. Mais nous serons surtout plus forts, car à la grande œuvre de création qui est à l'origine et qui se poursuit sous nos yeux nous nous sentirons participer, créateurs de nous-mêmes. Notre faculté d'agir, se ressaisissant, s'intensifiera. (Bergson, 1938, p.116)

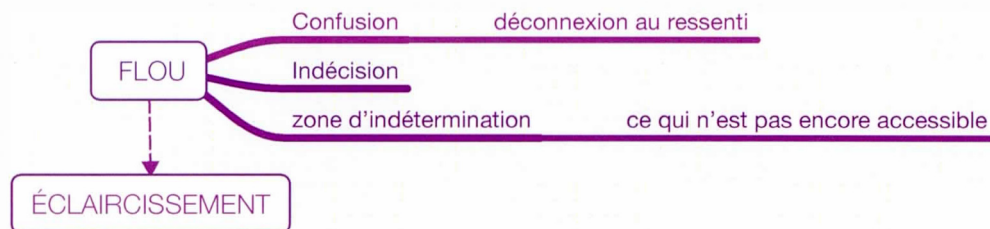
Dans le cas de la présente recherche-crédation, l'imprévu n'a pas toujours mené à un manque de confiance et à la reproduction. Il pouvait au contraire apparaître comme un souffle de fraîcheur qui rendait unique chaque moment. Je crois que c'est la participation à l'imprévu qui nous amenait une certaine joie d'agir. Nous étions moins déstabilisés par l'imprévu et figés. Nous étions plutôt surpris et stimulés. En revenant sur un moment de l'espace éthéré, tel qu'amené en Récit de terrain (p.71), Nathan explicite :

C'était un peu hors de notre contrôle, Same a fait quelque chose qui était pas dérangeant, mais tellement différent que d'habitude, donc euh, ça nous a rappelé qu'il y a beaucoup de choses imprévisibles quand même et ça peut être tellement magique. [...] Et j'étais vraiment curieux de voir ce que ça donne. Parce que oui, dans ce moment de la pièce, on a jamais une énergie de... on est unis avec l'espace, c'est comme, comme tout était un peu égal, il n'y a pas trop de, du moins dans cet enchaînement, c'est vraiment smooth, pas vraiment d'accélération, décélération, c'est juste comme... pas de différence entre toi et moi [A : um um], la matière, on partage la matière [geste 9:47] [iooooohhh (son)] pis Sam était vraiment engagée, des flatte, hahaha, comme d'habitude, mais beaucoup plus d'énergie que d'habitude et je me suis demandé si ça a brisé l'image? [A : um um] Ou peut-être que c'était intéressant. Mais du moins, c'était un moment... qui comme... qui a piqué ma curiosité. (EdE, 20 déc., Nathan)

L'imprévu pouvait donc nous ramener à un état de curiosité, de découverte. Mais c'était toujours sur un fond de connu. C'est la rencontre entre le prévu et l'imprévu, entre le voulu et le non voulu qui au final ressort dans nos discours. Vers la fin du processus de création, nous avons de courtes séquences chorégraphiées à intégrer dans les modes d'improvisation (spécifique à chaque section). Ces séquences n'avaient pas un ordre préétabli ni un temps exact pour se produire. C'était comme les produire volontairement en même temps que de découvrir comment ils apparaîtraient d'eux-mêmes dans l'improvisation. D'ailleurs, il était parfois surprenant de se retrouver dans ces séquences, sans réellement savoir comment nous en étions arrivés là.

## 6.5 Relation au flou

Figure 6.6 Schéma Relation au flou



Le passage d'un flou à un éclaircissement apparaît comme un phénomène récurrent dans le processus, ce qui m'a amené à en faire une catégorie. Le flou se découple en trois modalités : l'indéterminé, l'indécision et la confusion.

Le flou de l'indéterminé correspond à la zone d'indétermination; à tout ce qui ne nous est pas encore accessible à un certain moment du processus de création. Il est l'incertitude du dénouement à supporter, mais dans lequel l'intuition ou les désirs



nous encouragent, en apportant une certaine guidance. En même temps, dans le passage de l'intuition<sup>97</sup> (ou de l'impression) à sa matérialisation, à son extériorisation, réside un autre flou indéterminé. Un flou indéterminé se résumant au fait que bien que je sache ce que je veux, je ne sache pas comment lui donner forme :

J'avais une idée vague, une impression d'un duo contact incarnant les forces du contrôle et de l'abandon et de faire surgir de cette matière quelque chose de chorégraphié, de fluide, qui viendrait équilibrer et satisfaire mon besoin de clarté. Mais tant que je n'ai pas commencé à créer ce duo, j'étais angoissée. C'était une impression et je ne savais pas comment la matérialiser. (Auto-explicitation, 03 déc., Audrée)

Le flou de l'indécision, quant à lui, oscille entre la limite et l'illimité, à travers la décision et l'indécision. Comme nous l'avons vu dans la catégorie Contrainte et Désir (p.85), ce flou peut parfois être ressenti comme oppressant et réveiller une certaine volonté d'agir, un besoin d'affirmation. Ou bien au contraire, l'indécision, en maintenant les possibilités ouvertes, peut aussi être réconfortante.

Les deux premières modalités (l'indécision et l'indéterminé) du flou sont incontestablement interreliées. Comme le flou de l'indéterminé correspond à ce qui n'est pas encore accessible, il maintient la prise de décision parfois impossible. Le flou de l'indéterminé peut amener à un sentiment joyeux en faisant ressentir une ouverture; un « tout est possible ». Ce monde des possibles peut également faire surgir un sentiment de découragement; nous faire sentir dépassé et submergé par ces possibilités, nous rendant indécis. Être indécis dans un monde de possibilités, c'est errer dans une certaine confusion. Apparaît ainsi la troisième modalité du flou : la confusion. Mais j'ai commencé à ressentir une certaine fascination face au flou

---

<sup>97</sup> Dans « L'intuition philosophique<sup>97</sup> », Bergson (1938) relève l'incommensurabilité de la simplicité de l'intuition originelle du philosophe [en l'occurrence] et des moyens dont ils disposent pour l'exprimer. La mise en forme de l'intuition est de toute évidence un processus indéterminé.

lorsque j'ai senti que le matériel s'agencait par lui-même; telle l'expérience du « ça arrive<sup>98</sup> ». Le flou n'était pas que confusion amenée par mon état, il était vivant et inhérent à l'œuvre en train de se créer.

On improvisait, et c'était très flou et à un moment donné, ça commençait à comme « ha! OK, on est en train de faire ça, ha!, on est en train de faire ça ». Du matériel qui existe, qu'on a créé, mais je n'avais pas créé un ordre et on ne s'était pas dit d'avance qu'on allait faire ça. Mais on dirait que le matériel se rencontre, par lui-même. (Conversation préparatoire EdE, 21 nov., Audrée)

Cette participation au flou m'encourageait. Lorsque le flou me réapparaissait comme quelque chose d'hésitant m'impatissant, je me penchais alors sur celui-ci avec plus de distance. « Qu'est-ce qui me dérange dans ce flou? Qu'est-ce qui ferait que j'aimerais ça? » (Ibid)

#### 6.5.1 Éclaircissement

Mais était-ce l'éclaircissement du flou qui m'encourageait ou le flou lui-même? Même en fin de processus, alors que la pièce commençait à nous apparaître de plus en plus claire, chaque fois que nous voulions clarifier une section, nous replongions dans un processus chaotique et flou. Même en voulant prendre des décisions et limiter les possibilités, il est devenu clair qu'en entrant plus profondément dans la matière, je découvrais constamment de nouvelles possibilités. Même en voulant passer par le chemin le plus simple, je me retrouvais malgré moi dans un chemin sinueux, un chemin qui bifurque.

Quand finalement, j'avais le sentiment d'avoir trouvé, force est de constater que ce que j'avais l'impression de découvrir m'apparaissait *a posteriori* avoir été présent et évident depuis le début. Je ne le découvrais pas, je le redécouvrais<sup>99</sup>. Par exemple, à

<sup>98</sup> Tel qu'amené dans la catégorie Devenir et Altérité (p.90).

<sup>99</sup> Nous reviendrons à l'instant sur ce point dans la prochaine catégorie Mémoire (p.106).

un certain point, je savais ce qu'était le début de *Bouddha Face*, et je voulais le développer. Je sentais qu'on était prêt à passer à autre chose, à amener *Bouddha* à un autre niveau, à partir de potentiels qui étaient déjà présents. Est-ce que je veux que ça devienne plus physique ou dynamique ou qu'il reste avec cette force de gonfler et dégonfler, mais développé autrement? Il y avait plusieurs options et il semblait que tout pouvait faire un sens. Nous avons passé la répétition à essayer différentes possibilités et je commençais à ressentir de la confusion, jusqu'à ce que (comme nous avons en Récit de terrain [p.66]) l'idée du corps passif<sup>100</sup> me revint. En explorant cette idée et en discutant sur celle-ci, j'eus alors le sentiment d'une « décision ancrée », et ce, parce qu'elle résonne émotivement. Ainsi, dans ce dernier EdE, un lien commence à clairement émergé entre le flou de la confusion et un manque de connexion avec le ressenti; étant aux prises avec le « monkey-mind » (Ibid).

Quand je suis connectée à moi-même, c'est comme si je cherchais moins, il n'y a plus le sentiment de « Ha, est-ce qu'on fait la bonne chose? Est-ce que je devrais? Est-ce que je devrais écrire? Est-ce que je devrais réfléchir à ça »? [...] C'est comme dans les entretiens, quand il y a un moment qui résonne vraiment : « ha, c'est vrai ». Là, j'avais l'impression qu'on était dans une discussion [en parlant du moment où nous avons découvert la réversibilité du terme abandon] dans laquelle on n'était pas en train de brasser des idées superficiellement ou de chercher, il y avait vraiment un sentiment de « ha, c'est vrai ». (Ibid)

Je décrivais alors ce sentiment de « ha, c'est vrai » comme une connexion, une réelle résonance entre ce que je sentais et ce que je pensais; un accord. Trop submergée par les pensées, le stress faisant ressentir une urgence de trouver, ces pensées allaient alors dans tous les sens, s'éparpillant, sans ancrage, sans un réel dialogue avec le ressenti et les sensations. J'ai eu un sentiment de connexion, d'être connectée, en sentant un ancrage émotif et sensitif.

A : Bien c'était [regard interne], c'était une réalisation [mains s'ouvrent en cercle] qu'on a eue ensemble et c'était quelque chose d'émotif, ce n'était pas

---

<sup>100</sup> L'idée du corps passif était issue de mon auto-explicitation, comme nous avons vu en Récit de terrain (p.66-67 et 68).

quelque chose de rationnel, de « ha, j'ai cette idée-là parce que ça veut dire ça et ça », là, c'était comme, ça me parlait émotivement.

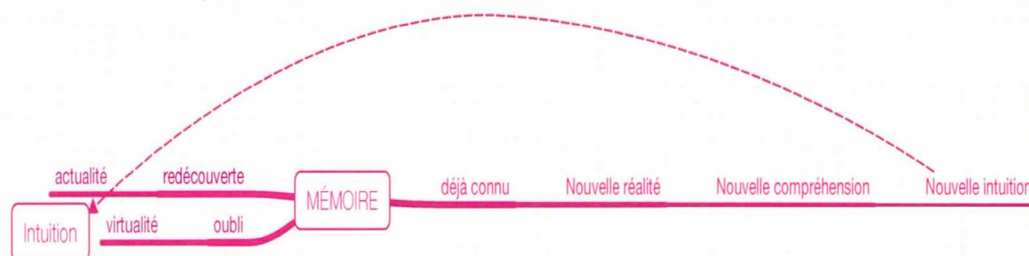
S : comment ça te parle émotivement?

A : Comment ça me parle émotivement? Euh... Bien c'est que je me sens plus connectée à moi même, euh [...]. Comment? C'est comme j'ai l'impression de toucher à où je devrais aller plus, que quand je suis juste en train de [gestes de mains cercle devant tête] [...]. De stresser ou de tout intellectualiser ou de, dans le fond, j'ai l'impression de me garder super occupée ici [gestes autour tête], quand dans le fond, je devrais juste connecter là. [main se pose sur sternum] (Ibid)

Lorsque la décision a un ancrage émotif et qu'elle prend appui sur le concret, je me sens sortir d'un certain flou. En même temps, la décision semble parfois impossible car les choses ne sont pas encore assez claires. C'est le moment où l'incertitude doit être contenues et vécue.

## 6.6 Mémoire

Figure 6.7 Schéma Mémoire



Dans la catégorie Relation au flou, nous avons vu que la décision est ressentie « ancrée » lorsqu'elle se pose sur une idée qui résonne émotivement. À travers la catégorie Mémoire (qui s'est affirmée suite à l'expérience récurrente d'avoir l'impression de redécouvrir plus que de découvrir), nous proposons que cette résonance soit en lien avec un travail de la mémoire.

À titre d'exemple, dans l'improvisation qui est finalement devenue la section *Espace éthéré*, j'avais l'impression de « découvrir » un espace « éthéré » :

J'ai l'impression que nous sommes dans un monde sans gravité, comme si je flotte. On tourne un peu, on regarde tout l'espace. On découvre un espace. J'ai l'impression de découvrir ce que c'est. [...] Je me sens transportée dans un monde, par quelque chose de léger et d'éthéré. Cela me procure beaucoup de sensations et d'images. Je me sens inspirée. « Qu'est-ce que ce monde? » (EdE, 21 nov., Audrée)

Bien que j'avais l'impression de découvrir cet espace, je me suis pourtant rendue compte, en relisant mes premiers chapitres, que je donnais déjà l'exemple d'un « espace léger et sans consistance » comme représentation qui peut influencer sur l'état de nos corps et sur la qualité de nos gestes (Démarche de création, p.45). Ce qui, de fait, soulève l'hypothèse de l'avoir redécouvert, plutôt que découvert... Mais cette idée n'avait pas encore émergé dans la pratique et il me semblait même l'avoir oubliée. Je ne l'avais pas appelé volontairement, c'est-à-dire consciemment, lors de l'improvisation; je la découvrais.

De même, à un certain moment du processus, en visionnant un de nos enchaînements, quelques mouvements m'ont laissé entrevoir un potentiel à développer, assurément lié à une mémoire, une image. À ce moment-là, j'ai laissé un souvenir vague me guider et je me suis alors retrouvée à visionner un extrait du processus de création de ma pièce antérieure. À ma surprise, les polarités du contrôle et du non-contrôle<sup>101</sup> me sont apparues plus claires dans cette vidéo, pourtant réalisée il y a deux ans, que dans le processus actuel. J'avais nommé cet extrait « espace réversible », alors que j'avais cru réussir à nommer cette réversibilité de l'espace tout dernièrement; cette perméabilité du corps et de l'espace, lieu d'où est née la section « espace éthéré ».

---

<sup>101</sup> Voir la description du mode Forme et Sensation dans le Récit de terrain (p. 45).

J'ai alors compris que le processus de recherche et de création est un voyage de la mémoire; entre découverte, oubli, redécouverte, anticipation. Entre intuition et matérialisation, ce qui fut accessible redevient inaccessible, et vice versa.

Cet effet de redécouverte (plutôt que de découverte) soulève l'hypothèse que la décision « ancrée » est une possibilité évidente, connue depuis le début. Pour Bergson (1938), le possible ne précède pas le réel,

car le possible n'est que le réel avec, en plus, un acte de l'esprit qui en rejette l'image dans le passé une fois qu'il s'est produit. [...] [C'est-à-dire [qu'] au fur et à mesure que la réalité se crée, imprévisible et neuve, son image se réfléchit derrière elle dans le passé indéfini; elle se trouve ainsi avoir été, de tout temps, possible; mais c'est à ce moment précis qu'elle commence à l'avoir toujours été, et voilà pourquoi je disais que sa possibilité, qui ne précède pas sa réalité, l'aura précédée une fois la réalité apparue. (p.110-111)

De fait, est-ce que l'espace éthéré n'est devenu une possibilité qu'au seul moment où il a pris corps? « Virtuel, ce souvenir ne peut devenir actuel que par la perception qui l'attire. Impuissant, il emprunte sa vie et sa force à la sensation présente où il se matérialise » (Bergson, 1939, p.142). Est-ce que la pratique de la perception flottante, par le biais de l'état de réceptivité, avait finalement permis à l'image virtuelle de l'espace léger de se matérialiser et de devenir action? Ou bien l'espace éthéré était de l'ordre du « déjà connu » qui a imposé son pouvoir sur la création? Cependant, c'est tout de même toujours sous une nouvelle perspective, sous un certain éclat, que nous redécouvrons.

En visionnant cette ancienne vidéo, j'ai donc remarqué la présence du mode « Forme et Sensation ». Bien que je l'avais abandonné comme mode d'improvisation, il est toutefois revenu dans l'éclat de sa cohérence, telle une clé nous permettant d'accéder plus profondément à l'espace éthéré. Certains éléments ou idées chorégraphiques sont ainsi délaissés, passent à l'oubli en cours de processus, et ressurgissent lorsque nous



avons acquis une certaine expérience nous permettant de les entrevoir sous une nouvelle perspective. Ainsi, chaque fois qu'une idée virtuelle redevient actuelle, nous redécouvrons toujours plus que du « déjà connu ». Nous reconnaissons certes une certaine intuition, mais la nouvelle perspective sous laquelle nous l'accueillons nous permet d'accéder à un autre niveau de compréhension de cette intuition.

Par exemple, décider de développer le duo bouddha face à partir du contraste passif/actif apparaissait tout de même comme une possibilité déjà connue, puisque je l'avais précédemment auto-explicité. Mais tel qu'amené en Récit de terrain (p.68), en explorant davantage ces corps passif et actif, j'ai eu accès à un sens du terme abandon auquel je n'avais pas accès avant : s'abandonner à l'autre dans un corps passif, c'est aussi l'abandonner, abandonner.

Je sens son corps lourd, qui réagit moins que je pensais, il y a vraiment un grand écart entre la puissance de la force que je ressens, et l'effet que j'ai sur lui. Je réussis à soulever un peu son corps, mais pas ce qui le rend vivant, ce qui l'habite. Comme s'il est endormi. Son corps est délié, mou, fluide, rond, et je tire avec moi vers le haut, mais son corps fond en dessous de ses épaules compressées par mes bras. (Auto-explicitation, 03 déc., Aurée)

Ainsi, cette idée était agissante dans la création, présente dans notre relation à la matière, mais elle n'était pas consciente. Elle le devint par l'exercice réflexif de l'EdE et de la discussion. Et à son tour, cette réalisation s'accompagna d'une image claire : « Et je ressens une certaine clarté d'une image qui persiste à travers plusieurs processus; un corps au repos, inerte. Des souvenirs et des images me reviennent d'anciennes pièces et idées, comme des pièces d'un puzzle qui se placent. » (EdE, 30 déc., Aurée) Cette image ramena au centre plusieurs souvenirs<sup>102</sup>. J'ai réalisé sa persistance à travers différents processus, bien qu'elle prenait différentes formes, et

---

<sup>102</sup> Voir Récit de terrain (p.68-69).

soulevait l'hypothèse de cette intuition, ou plutôt l'image intermédiaire à mon intuition :

Mais ce que nous arrivons à ressaisir et à fixer, c'est une certaine image intermédiaire entre la simplicité de l'intuition concrète et la complexité des abstractions qui la traduisent, image fuyante et évanouissante et qui, si elle n'est pas l'intuition même, s'en rapproche beaucoup plus que l'expression conceptuelle, nécessairement symbolique, à laquelle l'intuition doit recourir pour fournir des « explications ». (Bergson, 1911, p.119-120)

Et il est clair maintenant que cette image de corps au repos/passif était incarnée dès le début par Same dans cette pièce.

La vérité est que la mémoire ne consiste pas du tout dans une régression du présent au passé, mais au contraire dans un progrès du passé au présent. C'est dans le passé que nous sommes d'emblée. Nous partons d'un « état virtuel », que nous conduisons peu à peu, à travers une série de plans de conscience différents, jusqu'au terme où il se matérialise dans une perception actuelle, c'est-à-dire jusqu'au point où il devient un état présent et agissant, c'est-à-dire enfin jusqu'à ce plan extrême de notre conscience où se dessine notre corps. (Bergson, 1938, p.270)

Telle une boucle, je me retrouve au début du processus, lorsque je ne savais plus comment travailler avec Same qui dormait de plus en plus — s'étant habituée à se retrouver en studio avec nous. Mais c'est elle qui, en quelque sorte, nous a « travaillés ». Son absence, tout autant que sa présence, nous a affectés et finalement, se retrouve au cœur de la création. Son état travaillait la création depuis le début. C'est pourtant en toute fin que j'en ai pris pleinement conscience.

## CHAPITRE VII

### DISCUSSION

#### 7.1 Passif/actif – volonté/non-volonté

Si nous repartons de cette image du corps passif pour amener l'analyse du terrain à un autre niveau de réflexion, j'aimerais porter l'attention sur la manière dont la réversibilité<sup>103</sup> du terme abandon renverse à son tour la question du contrôle. Est-ce la personne manipulant le corps passif qui a le contrôle? Ou est-ce celui qui, par sa passivité, prive l'autre d'action en maintenant une distance, en se faisant absent à l'autre? En parlant de l'improvisation en danse contact, Formis (2010) cite Pouillaude :

Pour que l'autre puisse agir sur moi autrement que sur une masse morte, je dois lui rester *disponible*; il faut simultanément que soit lâché le contrôle volontariste de la posture (sans quoi l'autre ne pourrait nullement agir, mais seulement, à la rigueur, lutter) et que mon corps ne s'abandonne pas pour autant à la pure physicalité mécanique du poids (sans quoi l'autre ne ferait que manipuler un corps mort). (p.217)

Ce corps inerte semble en effet nous éloigner du propos de l'action et de l'affect. Il apparaît même comme son pendant opposé. « Plus nous sommes passifs, moins nous sommes aptes à être affectés d'un grand nombre de façons » (Deleuze, 1968, p.225). « Être affecté » ne consiste donc pas en une passivité pure de l'être. La joie peut être passive (passion), mais celui qui la reçoit ne la reçoit que par l'ouverture de son corps à être affecté, par une disponibilité. « Il n'y a donc pas d'incompatibilité entre

---

<sup>103</sup> Nous avons vu en Récit de terrain (p.68) et en Analyse (p.108) que « s'abandonner » était aussi « abandonner » ; révélant ainsi une réversibilité du terme abandon.

l'aptitude du corps à être affecté et le déploiement de son activité » (Severac, 2005, p.73). Nous avons déjà vu dans le cadre conceptuel (p.19) que l'affect requiert une disposition réceptive plus qu'une position statique – dû à sa double capacité (affecter et être affecté). À la lumière de l'analyse, l'expérience du présent terrain reconfirme cette disposition réceptive, dont l'état de réceptivité semble faire état. Pour Arendt (2012), l'identité de l'être se dissimule dans la passivité et le silence et apparaît dans l'action et la parole. « Le sens humain du réel exige que les hommes actualisent le pur donné passif de leur être, non pas afin de le changer, mais afin de l'exprimer et d'appeler à exister pleinement ce qu'il faudrait de toute manière supporter passivement<sup>104</sup> » (p.227). L'image du corps passif guide alors notre attention sur les modalités d'action et de passion de l'affect qui sont antérieures aux affects de joie et de tristesse<sup>105</sup>.

J'annonçai dans ma problématique (p.2) vouloir accéder à un état de non-contrôle, non volontaire, afin de créer en réceptivité. Déjà, dans cette prémisse, apparaît l'association que je tisse entre contrôle et volonté. Il semble qu'à ce stade, j'accordais une plus grande importance à la passivité qu'à l'activité, associant d'une part l'activité à la volonté et d'autre part, jugeant la volonté comme du « contrôle », de la « domination ». Cette passivité s'est aussi avérée être une façon de ne pas prendre position. Ce qui a réveillé du même coup un désir d'affirmation. Je cherchais au fond à devenir active et actrice – d'où la présence du concept d'action —, et non plus à rester uniquement spectatrice de la création.

La dynamique relationnelle qu'éclaire le terrain apparaît plutôt comme un mouvement d'aller-retour entre volonté et non-volonté, entre initier et se laisser porter, faisant ainsi état des deux activités originellement contenues dans l'action :

---

<sup>104</sup> Bien que l'identité ne peut être révélée volontairement, puisque cette dernière apparaît aux autres, mais reste cachée à l'agent. (Arendt, 2012, p.204)

<sup>105</sup> Tel qu'abordé dans le Cadre conceptuel (p.14).

*agere* et *gerere*<sup>106</sup>. Prioriser l'une plus que l'autre semble recréer la séparation platonicienne de l'action<sup>107</sup>. L'expérience du devenir qui correspondait à l'expérience de joie était une expérience que j'associais à un événement extérieur qui « arrive ». Bien que la joie peut être passion et venir de l'extérieur, il s'agit d'en faire une joie active en acquérant une idée adéquate (une notion commune) de cet effet sur nous afin d'en devenir cause de cette joie<sup>108</sup>.

L'ensemble de l'opération décrite par Spinoza présente quatre moments : 1 °) Joie passive qui augmente notre puissance d'agir, d'où découlent des désirs ou des passions, en fonction d'une idée encore inadéquate; 2 °) À la faveur de ces passions joyeuses, formation d'une notion commune (idée adéquate); 3 °) Joie active, qui suit de cette notion commune et qui s'explique par notre puissance d'agir; 4 °) Cette joie active s'ajoute à la joie passive, mais *remplace* les désirs-passions qui naissaient de celle-ci par des désirs qui appartiennent à la raison, et qui sont de véritables actions. (Deleuze, 1968, p.264)

Étant plus passive et apte à recevoir des indices sur la création, la position d'écoute attentive m'était aussi importante. Engageant activement le corps et l'esprit, cette écoute attentive permettait notamment de s'écarter du jugement considéré en fin de compte comme le véritable contrôle non souhaité. Par le fait même, il s'est avéré nécessaire de discerner ce qui est de l'ordre du jugement de ce qui est du ressort de la volonté. Cette idée inadéquate était source de séparation d'avec la création; affect de tristesse<sup>109</sup>.

L'action, au contraire de la fabrication, « ne se confronte pas à une matière inerte ou passive, mais à la mouvance imprévisible du vivant » (Gosselin et Le Coguiéc, 2004, p.74). Transposée au processus artistique, l'action s'apparente plus au processus

<sup>106</sup> Voir cadre conceptuel (p.11) et Analyse (p.94).

<sup>107</sup> Mais de façon inversée, comme je priorisais la passivité et il priorisait la volonté. Sa séparation mena au modèle prégnant but/idéal/volonté (voir Cadre conceptuel, p.11).

<sup>108</sup> Et en comprenant davantage son mécanisme, nous pouvons non seulement composer avec, mais créer, susciter, et faire surgir cette joie.

<sup>109</sup> Le jugement sur la volonté amène une méfiance quant à ce qui vient du sujet, il sème le doute et coupe l'élan vers l'affirmation et l'actualisation des désirs.

d'expérimentation par couche<sup>110</sup> d'Ehrenzweig (1982) qu'à un processus guidé par un modèle, en vue d'une fin. Et l'affect, comme pure vitalité et potentialité, ne peut résulter d'une démarche de planification et de contrôle comme le serait un effet (Spanberg, 2012). Au début de la présente recherche-crédation, je soutenais, via les concepts d'action et d'affect, l'idée selon laquelle un processus artistique est un phénomène contingent qui amène l'artiste à naviguer à travers les potentialités de l'œuvre plutôt que de poursuivre un modèle prévisualisé<sup>111</sup>. De cette position affirmée, a découlé une part de doute sur mes idées/désirs chorégraphiques et ma volonté. Par exemple, un certain conflit intérieur a pris forme lorsque j'ai eu envie de chorégraphier le duo deux forces<sup>112</sup>. Je me demandais si chorégraphier ce duo serait d'une part imposer ma volonté sur le caractère éphémère de l'action et d'autre part, si ça ne revenait pas à poursuivre un but en vue d'une fin.

En nous penchant davantage sur la question, à travers la catégorie Contrainte et Désir (p.88), nous avons pu remarquer que l'idée d'un duo se révélait en fait comme une « impression » (de deux forces opposées) qui demandait à prendre forme plus que comme un modèle prévisualisé<sup>113</sup>. Et qu'en plongeant dans cette impression de deux forces, je faisais l'expérience d'un mouvement rétroactif, et que j'étais portée par le sentiment d'avoir « toujours connu » ces forces, de les reconnaître. Cela relevait

---

<sup>110</sup> Dans ce type de processus, le dénouement de l'œuvre reste caché à l'artiste tout au long de la création.

<sup>111</sup> Tel que vu dans le Cadre conceptuel (p.9-10 et 24-25).

<sup>112</sup> Comme vue en Récit de terrain, (p.64).

<sup>113</sup> Même si elle avait été poursuite d'un modèle pré-visualisé, elle serait restée dans les faits assez irréaliste puisque ce duo ne se créait pas à partir d'une matière inerte, mais bien à partir de deux individus, deux corporéités contingentes. Contrairement à la marionnette de Kleis, Nathan et moi ne subissions pas l'unique loi gravitaire, mais étions transpercés d'affects. Nos capacités d'agir – nous définissant – changeaient constamment. Cette rencontre contingente entre deux corps, deux êtres, défie par avance l'actualisation précise d'un modèle en vue d'une fin. D'ailleurs, il est rare que les choses arrivent comme nous l'avions prévu. Même dans les systèmes les plus déterministes, comme soulève Massumi (2002a), l'imprévisibilité s'infiltré et sa présence n'a aucunement pour cause un manque de connaissance actuelle pour pouvoir faire des prévisions justes, mais seulement parce qu'une part d'indétermination demeure complètement objective.



d'une connaissance plus intuitive qui me donnait le sentiment d'un contact direct avec l'objet de ma recherche sans pouvoir complètement saisir ce qu'il révélait.

### 7.1.1 Mémoire

Nous avons vu dans la catégorie Mémoire (p.107-108) que cet effet de reconnaissance se manifeste sous différentes formes dans le processus. Il m'a amené à m'interroger sur sa signification. Est-ce simplement un retour au « déjà connu »? Ou bien est-ce plus que cela? Lorsque je me suis abandonnée à mon désir de concret (correspondant à la création du duo deux forces), je me suis sentie plus passionnée et guidée. Je me suis sentie dans l'augmentation de ma puissance d'agir. J'avais hâte d'y revenir, de plonger davantage dans celui-ci. La joie me guidait; le désir allait en grandissant. Mais était-ce le visage rassurant du connu face à l'inconnu du processus de création qui amenait une certaine joie? Est-ce que l'idée sur laquelle se posait la décision ancrée résonnait parce que je la connaissais déjà? Puisque je la reconnaissais... Me guidait-elle vers mes propres clichés? Ou plutôt vers mon intuition première (d'où le sentiment de la connaître déjà) qui me dirige dans le flou de l'indéterminé?

#### La reconnaissance

Bergson (1939) mentionne l'existence de deux sortes de mémoires. Premièrement, une mémoire fixée dans l'organisme, celle de l'habitude qui se meut dans un présent qui recommence sans cesse, jouant notre expérience passée (p.89). Ensuite, la mémoire pure qui se meut dans un passé définitif et « dans laquelle les souvenirs se mêlent, telle une "totalité non-différentiée [...] portant toutes les potentialités de sens" (Legault) » (Cadre conceptuel, p.19). Cette dernière mémoire semble correspondre à celle de l'affect, telle une opération permanente de rétention de tout ce qui a affecté et qui déborde la conscience, tout comme Bergson (1938) parle d'une perception pure

qui embrasse beaucoup plus que ce que le sujet a pourtant la conscience de percevoir. Selon Bergson (Ibid), lorsqu'une œuvre d'art apparaît « vraie » au sujet, c'est qu'il la « reconnaît ». Si ce n'est consciemment, c'est qu'une certaine expérience vécue lui permet de savoir qu'elle est vraie. Il reconnaît ce qu'il a déjà perçu sans apercevoir. « À quoi vise l'art, sinon à nous montrer, dans la nature et dans l'esprit, hors de nous et en nous, des choses qui ne frappaient pas explicitement nos sens et notre conscience? » (p.149) Parallèlement, pourrait être ressentie comme « vraie » et « ancrée » l'idée qui a affecté sans que nous ayons conscience d'avoir été affecté, d'où l'effet de résonance. C'est aussi par une « certaine expérience, confuse peut-être, mais décisive » (Ibid, p.120) que nous tirons un sentiment de « vrai » de l'intuition.

Ainsi cette reconnaissance pourrait être en lien avec la mémoire de l'affect comme embrassant tout ce qui a affecté l'être et qui déborde sa conscience. L'affect est potentialité. Mais sa potentialité peut tout autant appartenir au passé. Elle se ramène alors à du « connu » dans le sens de « vécu » et non à du connu réfléchi et conscient. La résonance apparaît alors comme l'accès à l'intuition première qui traverse différentes strates de conscience, voyage entre oubli et [re] découverte, entre virtualité et actualité.

Dans le cadre conceptuel (p.25), nous avons vu avec Massumi que le virtuel et l'actuel s'échangent dans une zone d'indétermination entre le présent et le futur (dans un passé opérant au présent). S'insérer dans cette zone implique une certaine anticipation qu'il faut néanmoins différencier d'une prévisualisation agissant comme un modèle sur la création. Il s'agit d'une anticipation en situation, incarnée par des corps singuliers<sup>114</sup>. Le résultat, à savoir ce que sera le duo des deux forces au final, reste caché durant le processus. Mais à chaque étape du processus de création correspond une marge de manœuvre propre à la situation actuelle. Le fait de toujours

---

<sup>114</sup> Cadre conceptuel, (p.25).

repartir de celle-ci relève d'une forme d'anticipation qui opère au seuil de la conscience. On parlera ainsi de l'intuition que j'ai nommée « volonté intuitive ». Il serait d'ailleurs plausible de relier cette volonté intuitive au concept d'intuition agissante de Kitaro<sup>115</sup>. Ces deux concepts révèlent l'aspect actif de l'intuition.

Dans un tel rapport étroit à l'émergence, un certain abandon de la volonté s'avère en effet nécessaire. Mais de quelle volonté parle-t-on?

### 7.1.2 Passivité et volonté

Il apparaît à ce stade important de nuancer les notions de passivité et de volonté. Nous avons vu (Discussion, p.110-111) que la « disponibilité » (ouverture du corps et de l'esprit à affecter et être affecté) est tout autant définie par une passivité que par une activité. Sans cette coexistence des deux, aucun échange ni action ne sont possible. La passivité est souhaitée et nécessaire, car elle évoque une capacité à recevoir. Mais pour que cette capacité puisse advenir, elle doit être habitée d'une présence, c'est-à-dire d'une certaine activité dans la passivité. De plus, le devenir phénoménologique défie la conception antinomique du passif et de l'actif, de l'objet et du sujet, en postulant au contraire leur coexistence poreuse. Dans une telle perspective, pourquoi l'activité de ma volonté serait-elle perçue comme du contrôle sur la création?

En même temps, le jugement sur la volonté n'est pas complètement infondé, comme le justifient le Cadre conceptuel et la Revue de littérature. Comme il a été argumenté dans la Revue de littérature (p.40), nous devons différencier la volition ordinaire, provenant de la conscience réflexive, plus médiate et rationnelle, de la volonté

---

<sup>115</sup> Tel que vu dans le Cadre conceptuel, (p.22).

intuitive<sup>116</sup>. Doganis (2012) nous éclaire sur ce point en reconnaissant que la non-volonté n'est pas simplement une absence de volonté d'action. Il différencie une volonté qui consiste plutôt en un « changement d'attention au profit d'une nouvelle sensibilité » (p.38) de laquelle naissent des actions « traversées par une forme de réceptivité » (Ibid). Dans ce changement d'attention, un certain lâcher-prise de la conscience réflexive opère et amène à prioriser une attention intensifiée au corps, tel l'éveil corporel. C'est en fait la conscience à laquelle nous associons la volonté qui empêche de découvrir plus que ce que nous connaissons immédiatement, c'est-à-dire ce qui est connu par la conscience réflexive. De là, le caractère négatif de la volonté. Il en est de même du fait de concevoir la volonté comme un commandement de l'esprit sur le corps qui nous ramène directement à une conception dualiste de l'être. Avec Spinoza, il s'agit au contraire de découvrir des puissances du corps qui échappent à la pensée et des puissances de la pensée qui échappent à la conscience<sup>117</sup>. *L'a priori* sur la conscience subsiste : la conscience — siège de l'illusion psychologique de la liberté — « ne retenant que des effets dont elle ignore essentiellement les causes, se croit libre, et prête à l'esprit un pouvoir imaginaire sur le corps, alors qu'elle ne sait même pas ce que "peut" le corps en fonction des causes qui le font réellement agir » (Deleuze cite Spinoza, 1981, p.83). La notion de volonté doit être nuancée, car comme nous l'avons vu avec Schopenhauer, « tout acte réel, effectif de la volonté est sur-le-champ et immédiatement un acte phénoménal du corps; et en revanche, toute action exercée sur le corps est, par le fait et immédiatement, une action exercée sur la volonté » (Revue littérature, p.40-41). De plus, c'est aussi par une « volonté » de comprendre que le sujet peut acquérir des idées adéquates sur les effets des autres corps sur lui. Il y a une unité entre la volonté et l'entendement chez Spinoza. Il parle d'une « conscience devenue réflexion de

---

<sup>116</sup> Cette volonté intuitive a été définie dans la catégorie Contrainte et désir (p.87). Elle semble recouper le concept d'awareness et le concept d'intuition agissante de Kitaro présents dans le cadre conceptuel (p.22).

<sup>117</sup> Cadre conceptuel (p.13).

l'idée adéquate » (Deleuze, 1981, p.84) qui mènera vers un corps affectif actif : un corps libre.

Si nous venons de voir que la volonté puisse se limiter à la conscience, au déjà connu, Henry (2005) rattache quant à lui la volonté à l'inconnu :

[...] la volonté est l'initiative par laquelle l'individu tend à se donner quelque chose qu'il n'a pas. C'est pourquoi il y a une volonté de connaissance qui précède la connaissance, une volonté d'aimer qui n'est pas encore de l'amour. La volonté ne nous donne rien par elle-même. Le vouloir se définit davantage par ce qu'il n'a pas que par ce qu'il a, il est caractérisé non par l'être, mais par l'intervalle qui le sépare de l'être. Mais cet être, en tant qu'il n'est pas possédé, comme dans le bonheur, mais seulement voulu, on peut dire qu'il n'est pas connu. Il est l'inconnu par excellence. [...] La volonté a comme terme de référence un x, qui est l'inconnu de sa propre équation, et vers lequel elle va, les yeux fermés et le cœur serré. (p.55-56)

L'inconnu est le processus de création, son déroulement, la zone d'indétermination de l'action et de la liberté. Il est le flou, la part chaotique du processus de création. Il est le non-contrôle. En filigrane de l'aspect chaotique de la création s'érige le problème du contrôle. « On dirait que la lutte contre le chaos ne va pas sans affinité avec l'ennemi, parce qu'une autre lutte se développe et prend plus d'importance, *contre l'opinion* qui prétendait pourtant nous protéger du chaos. » (Deleuze et Guattari, 1991, p.191) La création est menacée par les pouvoirs incorporés que l'esprit critique guette, étant prêt à remettre en doute ce qui provient du sujet. Elle est menacée par ce même esprit critique qui empêche un libre abandon au processus de création. Comment se départir de ce sentiment de menace? Nous nous retrouvons ni plus ni moins entre une pensée spinozienne d'ouverture qui encourage à s'affirmer dans la poursuite de ses désirs et de sa joie et une pensée critique qui doute de la capacité de ces désirs et de cette joie à nous amener vers l'altérité, l'inconnu. Ainsi, entre création et destruction, je cherche ma voie, j'oscille entre un abandon à mes désirs (lorsque

j'ai beaucoup douté et coupé l'élan de ceux-ci) et un contrôle (lorsque l'abandon à ceux-ci me fait douter du fait que je sois réellement allée vers l'inconnu, vers le non-contrôle). C'est alors par transfert, comme des vases communicants, que le contrôle appelle l'abandon et l'abandon le contrôle. La dynamique relationnelle entre le contrôle et le non-contrôle apparaît comme un mouvement de balancier entre deux polarités. Mais y aurait-il une position plus intermédiaire, et moins duelle?

### 7.1.3 Position intermédiaire

En effet, le conflit entre la volonté et la non-volonté a été transcendé dans mon cas par l'état de réceptivité dans lequel se sont rééquilibrées les deux forces de la passivité et de l'activité, puisqu'elles ont été toutes deux accueillies et reconnues. Comme il a été dit dans la Catégorie État de réceptivité (p.76), c'est surtout à travers le mode *Bouddha Face* que fut expérimenté cet état de disponibilité; disponibilité à l'affect dans son double mouvement affecter et être affecté. De même, tel qu'observé dans la catégorie Contrainte et désir (p.88), le mode *Bouddha Face*, en me permettant de plonger dans la rencontre des deux forces antagonistes de l'inspire et de l'expire, me donnait le sentiment d'un contact direct avec l'objet de ma recherche. C'est définitivement avec le mode *Bouddha Face* que je me sentais le plus près de mon objet de recherche, il me guidait et me donnait l'intuition de cette position intermédiaire unifiant ces opposés.

Bergson relève la présence de deux formes de durée. Une contemplative permettant de réfléchir sur l'action et celle de l'action dans laquelle nos états s'enveloppent les uns les autres :

La durée où nous nous regardons agir, et où il est utile que nous nous regardions, est une durée dont les éléments se dissocient et se juxtaposent; mais la durée où nous agissons est une durée où nos états se fondent les uns dans les autres, et c'est là que nous devons faire effort pour nous replacer par la pensée



dans le cas exceptionnel et unique où nous spéculons sur la nature intime de l'action, c'est-à-dire dans la théorie de la liberté. (Bergson, 1939, p.207-208)

Pourtant, la séparation contemplative<sup>118</sup> (telle une distanciation entre l'affectation et celui qui est affecté) semble confondre ces deux durées dans la même et soulève la présence de cette position intermédiaire. Cette distanciation permet l'émergence d'une certaine conscience qui se différencie de la conscience réfléchie du sujet puisqu'il n'y a pas nécessairement d'identification au « je », qu'elle s'ancre dans la sensation et qu'elle se produit simultanément avec l'action en cours. Mais elle se différencie aussi de la conscience fondue dans l'action,<sup>119</sup> car elle est attention portée à la sensation de cette action. La séparation contemplative semble s'apparenter, de ce fait, à ce que Legault (2007) nomme « position de témoin immergé dans le vécu » (p.8). Il décrit lui-même cette position comme lui donnant l'expérience d'« un sentiment d'aisance totale, une sorte de conscience directe qui se confond avec une conscience réflexive, cette dernière [lui] permettant de goûter le moment, en y étant simultanément absorbé... » (Ibid) Ainsi, se fondent en simultanéité la conscience directe – définie par l'état d'absorption<sup>120</sup> — et la conscience réflexive, par la présence attentive. D'ailleurs, le concept « d'attention volontaire » de Bergson (1939) pourrait s'apparenter à cette position intermédiaire se posant à la limite de l'automatisme et de la volonté (p.128).

#### 7.1.4 Le flot et l'aisance

Cette absorption dans l'aisance, Legault (2007) la décrit comme « être (dans) la fluidité ». (p.8) Cette insertion (« être dans la fluidité ») en simultanéité avec une

---

<sup>118</sup> La séparation contemplative a été définie dans catégorie État de réceptivité du chapitre Analyse, (p.82). Nous avons vu que cette séparation contemplative a surtout été expérimentée dans les sections *Bouddha Face* et

<sup>119</sup> Comme l'objet et le sujet ne font qu'un dans cette conscience, elle ne permet pas une distance critique. Et l'immédiateté de l'acte avec le présent dont elle témoigne se confond aussi bien avec habitude et savoir-faire.

<sup>120</sup> L'état d'absorption est une modalité de l'État de réceptivité : voir chapitre Analyse, (p.82).

indistinction (« être la fluidité ») me semble s'apparenter au « flot » défini comme « l'énergie délicate de la pièce, le courant dans lequel nous prenons part au devenir de la pièce ». (Analyse, p.94-95) Ce courant, bien qu'étant engendré par nos actes, nous dépasse. En même temps que nous le produisons, nous devons nous immiscer à l'intérieur de lui. Il semble donc se produire à la jonction entre « l'agir » et « être agi ».

Je me suis pourtant questionnée si ce flot — l'enchaînement fluide de nos actions — ne relevait pas plutôt de l'automatisme dans lequel les actes s'enveloppent les uns dans les autres sans le travail de la conscience réfléchie?

Il y a d'abord, à la limite, une reconnaissance dans l'instantané, une reconnaissance dont seul le corps est capable, sans qu'aucun souvenir explicite ne revienne. Elle consiste dans une action, et non une représentation. Je me promène dans une ville, par exemple, pour la première fois. À chaque tournant de rue, j'hésite, ne sachant où je vais. Je suis dans l'incertitude, et j'entends par là que des alternatives se posent à mon corps, que mon mouvement est discontinu dans son ensemble, qu'il n'y a rien, dans une des attitudes, qui annonce et prépare les attitudes à venir. Plus tard, après un long séjour dans la ville, j'y circulerai machinalement, sans avoir la perception distincte des objets devant lesquels je passe. (Bergson, 1939, p.100)

Ce questionnement faisait suite à l'expérience d'être déstabilisé par l'imprévu. Dans le moment explicité par Nathan (lorsque Same fit quelque chose qu'elle n'avait jamais fait<sup>121</sup>), nous avons pu remarquer que cet imprévu, plutôt que de stimuler notre action, nous a figés. Étions-nous figés parce que nous n'avions pas intégré une action répondant à cette situation spécifique, parce qu'aucune habitude n'avait jusqu'alors été créée? Ou bien étions-nous figés parce que nous étions insécurisés par cette

---

<sup>121</sup> Récit de terrain (p.67) et Analyse (p. 95-97).

déstabilisation<sup>122</sup>? Nous avons, dans tous les cas, perdu le flot. L'action avait cédé la place à l'hésitation.

Le Petit Robert définit « hésiter » comme « être dans un état d'incertitude, d'irrésolution, marqué par l'indécision (par un temps d'arrêt, un mouvement de recul, tel le cheval devant l'obstacle). » Comme nous avons vu dans l'analyse (p.95), ce temps d'arrêt, ce délai entre la pensée et l'acte, laisse place au doute. Et pour qu'il y ait doute, il faut qu'il y ait des choix possibles entre lesquels hésiter. En effet, dans ce moment de doute, Nathan explicite clairement une multitude d'idées d'actions<sup>123</sup> (non réalisées) qui lui sont venues en tête, mais sans qu'aucune ne lui semble bonne, car elles provenaient d'un état mental de prévision plutôt qu'être spontanées<sup>124</sup>. Une solution à l'indécision pourrait en effet être la spontanéité. Nous décrivons d'ailleurs dans l'Analyse (p.96) l'hésitation comme nous faisant sortir de l'état de réceptivité dans lequel nous prenons des décisions plus intuitives et immédiates. Nous entrons dans l'état de séparation dans lequel nous devenons conscients, au sens réfléchi, de nos décisions et de nos actions et perdons ce sentiment de liberté, d'aisance. Ainsi, s'explique progressivement cette curieuse association entre le sentiment de ne pas prendre de décisions et un sentiment de liberté<sup>125</sup>. Bien sûr, cela ne veut pas dire qu'il n'y a plus de décisions prises dans l'état de réceptivité, mais que celles-ci sont plutôt pré-réflexives, tacites et corporelles; bref, spontanées. Ces décisions instantanées ne laissent pas la place au doute et à l'indécision. Elles ne laissent pas la place à la décision réfléchie. La liberté, plutôt qu'être liberté de choix, devient plutôt sentiment

<sup>122</sup> Car il faut aussi considérer le fait que c'était la première fois que nous présentions devant un public, nous étions plus déstabilisés par l'imprévu qu'à l'habitude en studio.

<sup>123</sup> Serait-il alors plus à propos de parler de représentations d'actions, comme celles-ci ne sont pas réalisées, mais juste imaginées ?

<sup>124</sup> Alors que l'imprévu était appréhendé dans cette recherche comme une tactique pour créer dans un état de non-prévision, l'imprévu avait paradoxalement dans ce cas mener à un état de prévision.

<sup>125</sup> « Des fois, en improvisation, je me retrouve dans un état dans lequel je dois prendre beaucoup de décisions dans l'instant et je ne sens pas du tout que je m'abandonne. [...] Je ne me sens pas libre parce que je prends des décisions. Je suis dans un état trop conscient de composition. » (EdE, 20 août, Audrée, cité dans Analyse, p.88)

d'être libéré de la décision, car nous sommes transportés par un flot d'évènements dans lequel les décisions semblent se prendre d'elles-mêmes puisque plus instantanées.

Il est vrai qu'il y a un certain enjeu temporel dans le flot. Il y a des opportunités à saisir dans une immédiateté/disponibilité à l'instant, un état sans hésitation dont seule l'anticipation corporelle pourrait sembler capable, la conscience réfléchie étant trop lente par rapport à l'action<sup>126</sup>. Mais cette anticipation corporelle, est-elle réellement accessible dans une situation inconnue dans laquelle aucune habitude n'a été incorporée? Car, comme nous avons précédemment vu (p.96-97), l'inconnu de la situation m'a menée vers l'habitude<sup>127</sup>. L'imprévu, qui est censé mener au non-contrôle, conduit plutôt au contrôle.

Mais comme constaté en Analyse (p.98-99), ce n'est peut-être pas l'imprévu de la situation qui emmena à l'habitude, mais bien l'insécurité nous coupant de notre capacité d'agir. Cette insécurité, en nous faisant douter de nos choix, nous transporte dans l'affect de tristesse dans lequel nous sentons nos rapports à la création aller en diminuant. Nous sommes coupés de notre puissance d'agir, car nous sommes sous l'emprise de l'insécurité, sous son contrôle.

L'analyse du terrain (p.99) a reconfirmé la nécessité d'une structure<sup>128</sup> qui encadre et permet une liberté d'agir. « Nous demandons seulement un peu d'ordre pour nous protéger du chaos. » (Deleuze et Guattari, 1991, p.189) Il y a un minimum de contrôle, un certain ordre, nécessaire pour pouvoir s'abandonner avec confiance. Une

---

<sup>126</sup> Tel que vu dans le cadre conceptuel avec Andrieu (2013), « il y a un délai d'environ 450 millisecondes entre notre sensation et la perception que nous avons de celle-ci. (p.17)

<sup>127</sup> « J'ai senti que j'ai mis mes bras au mur parce que c'est comme, c'était comme mon pattern, c'est quelque chose que je suis habituée de faire et là, je ne savais pas quoi faire! » (EdE, 05 déc., Audrée, cité dans Analyse, (p.96).

<sup>128</sup> Tel que vu dans le cadre conceptuel (p.10).

structure peut donner cette confiance alors que l'absence totale de structure peut créer l'insécurité et ramener à une recherche de contrôle. Il est évident que cette structure nécessite des prises de décisions de ma part en tant que chorégraphe; structure sans laquelle les danseurs deviennent alors plus ou moins libres. Ces décisions sont moins tacites et corporelles et plus réfléchies, mais elles apparaissent comme une condition qui favorise l'abandon à des décisions tacites et corporelles dans l'improvisation. Ces décisions se sont avérées parfois difficiles à prendre, notamment quand je me sentais dans un flou, que rien ne m'apparaissait clair.

#### 7.1.5 Flou et éclaircissement

En effet, le processus a alterné entre des périodes — de durées variables — de flou et d'éclaircissement. L'impression, apparaissant comme une forme de savoir flou, invite à plonger en elle, bien que son fond semble demeurer insaisissable et infini. L'impression, telle une idée fuyante, peut aussi faire surgir l'angoisse; l'angoisse de la perdre, qu'elle s'évanouisse avant d'avoir pu lui donner forme. Le flou, sous toutes ses modalités, a semblé être le cœur du problème du non-contrôle et l'état de réceptivité comme la solution, puisqu'il permet de focaliser sur la marge de manœuvre qui est alors disponible au sein de ce même flou. Il semble que par la pratique de l'état de réceptivité, le flou et tout ce qu'il peut éveiller comme sentiments pourraient être davantage contenu. Si l'angoisse qui sépare du ressenti semble couper l'accès à l'impression, c'est en contenant et ressentant l'angoisse que l'impression sera accessible de nouveau. Cette capacité à contenir est celle qui ouvre alors à son tour sur une nouvelle capacité d'agir. Ainsi se croisent les affects de tristesse et de joie. Comme chez Spinoza, c'est à travers l'expérimentation que l'affect de tristesse pourra se transformer, et non en l'évitant. Est-ce que le fait d'apprendre à contenir l'affect de tristesse, donc de ressentir la diminution de la

capacité d'agir, serait une première manière d'entrer dans une possession de la puissance, d'aller vers l'augmentation?

C'est quand ça s'éclaircit, quand il y a un nœud qui se déprend. [...] Ça me semblait important d'avoir passé à travers cette difficulté-là parce que ça m'a amené quelque part que je n'aurais pas su aller autrement il me semble. (Ibid)

Si nous étions toujours dans une augmentation de la capacité d'agir, pourrions-nous alors réellement la ressentir dans toute sa force et ses potentialités? Étrangement, il semble que l'étroitesse soit nécessaire à l'élargissement. L'élargissement des possibilités pouvait amener vers une certaine anxiété (un état d'étroitesse), alors que le contact avec l'intuition, en diminuant les possibilités, amenait vers un certain calme (un état dilaté). « Il rentre en lui quand il revient à l'intuition. De ces départs et de ces retours sont faits les zigzags d'une doctrine qui "se développe", c'est-à-dire qui se perd, se retrouve, et se corrige indéfiniment elle-même » (Bergson, 1938, p.212).

Bien que nous voulions éviter l'affect de tristesse en performance, il fut inévitable en processus de création. J'étais parfois maintenue dans un état indécis jusqu'à ce qu'une décision résonne, que j'aie accès à une nouvelle clé me permettant de comprendre différemment la création en train d'émerger. Ainsi se reconfirme la différence entre la structure – résultant de la fabrication — et le plan d'organisation interne (le plan d'héccéité) qui émerge de la rencontre contingente de nos actions avec la matière. (Cadre conceptuel, p.24)

Si je prends une certaine distance pour observer le processus même d'écriture opérant en ce moment de rédaction, force est de constater que le plan émerge finalement dans l'acte d'écriture. Je passe par une période féconde de production. Dans l'acte de traduire mes idées en écriture, celles-ci donnent naissance à d'autres idées, les



concepts se relancent les uns les autres et j'ai l'impression de ne pas pouvoir suivre un chemin de pensée directe. Je passe par une période très chaotique dans laquelle je me sens découragée face à trop de possibilités. Et à force de retourner à l'écriture, un fil se trace, les idées se posent finalement. Il y a bel et bien un plan et celui-ci a émergé dans l'acte même d'écriture et non avant. Mais avant qu'il puisse émerger, j'ai défini une structure préliminaire – quoique changeante – qui contenait un minimum d'idées, sans quoi je n'aurais pu m'abandonner au libre flot de ma pensée.

M'abandonner au libre flot de ma pensée soulevait la possibilité que des chemins de pensées surgissent sans que je ne puisse les saisir complètement dans l'immédiat. Le passage du flou à l'éclaircissement fait finalement peut-être état du phénomène de l'intégration. Par exemple, une intuition me fait ressentir la pertinence de tel concept à la recherche, ou à des liens entre ceux-ci. Mais ce n'est que plus tard, une fois la matière mieux intégrée, que le sens se révèle plus profondément, que je le comprends réellement. Ainsi, par un certain abandon de la conscience médiate, j'ai accès à des idées, des intuitions, plutôt virtuelles, qui deviendront actuelles lorsqu'une certaine intégration aura fait son chemin, que l'expérience m'y aura ramené. C'est réellement dire qu'en quelque sorte tout est déjà là.

Si bien que l'acte de peindre est toujours décalé, ne cesse d'osciller entre un avant-coup et un après-coup : hystérie de peindre... Tout est déjà sur la toile, et le peintre lui-même, avant que la peinture commence. Du coup, le travail du peintre est décalé : travail manuel dont va surgir à vue la Figure... (Deleuze, 1981, p.92)

#### 7.1.6 Le flot comme habitude?

Si le fait que nos actions s'enchaînent de façon fluide dans le flot soulève une présence d'habitude, l'importance de s'appuyer sur la réalité concrète du moment nous empêche de définir ce flot comme pure habitude. Perdre la présence attentive à

l'instant unique, à ce que propose la situation concrète actuelle, mène à des décisions arbitraires; lesquelles ne créent pas le mouvement, tel un élan, mais deviennent un effort. À défaut d'être portés, nous forçons et perdons confiance ainsi que nous fermons la possibilité de nous abandonner au flot. Plutôt qu'être dans la liberté, nous nous sentons emprisonnés dans une cascade d'hésitations et cherchons à retrouver notre confiance et la force de changer le mouvement de direction. Nous cherchons à transformer l'affect de tristesse en affect de joie.

Certains moments (comme celui du devenir-espace dans lequel Nathan et moi étions emportés dans une action symbiotique) laissent présupposer qu'il s'agirait d'une écoute latérale plutôt que d'une habitude. Le mouvement dans lequel nous nous immergions n'avait pas été « appris » et « intégré », il émergeait de la contingence du moment. Mais il n'était en revanche pas surprenant que cette syntonisation des deux corps survienne, puisque le processus de création fut une pratique – à travers les modes d'improvisation élaborés – de l'écoute et de l'attention flottante. Il y eut donc un certain entraînement, tout comme dans la pratique du contact improvisation, à « entremêler la proprioception avec la perception de l'autre, la sensibilité interne avec l'interprétation des éléments externes » (Formis, 2010, p.216). Ainsi, il semblerait que nous ayons intégré l'habitude de nous adapter à l'imprévu. Le flot apparaîtrait ainsi réellement comme cette position intermédiaire entre automatisme et volonté.

#### 7.1.7 La présence attentive

Bien que j'avais l'intuition que *Bouddha Face* m'amenait, de façon détournée, mais plus profondément à creuser la problématique du contrôle et non-contrôle, je restais un certain temps sans percevoir pourquoi ni comment :

Je sens que *Bouddha Face* est le cœur de ma recherche. Pourtant, j'angoisse des fois que ce n'est pas lié au sujet du contrôle et du non-contrôle. C'est certain que c'est lié aux affects. L'affect de joie et l'affect de tristesse. Mais j'ai eu peur de m'être trop éloigné de mon sujet même si l'affect a toujours été un concept-cœur et clé de ma recherche. Mais ce que je me rends compte, ou ressens en ce moment, et ce, de manière intuitive [...], c'est qu'il y a un énorme lien entre l'affect et le contrôle et le non-contrôle. Qu'ils sont intrinsèquement et profondément liés. En ce moment, ça se traduit comme être affecté par l'extérieur, être affecté par l'intérieur, comment ne pas être dépossédée de soi? Comment ne pas être contrôlé par cette affectation? (EdE, 04 déc., Aurée)

Aujourd'hui, cette présence attentive de la séparation contemplative m'apparaît comme une réponse à ce questionnement quant à l'affect. À l'intérieur de celle-ci, nous sommes en possession de notre puissance d'agir et non dépossédés, car elle est éclairée par le regard du témoin en même temps qu'animé par l'acteur agissant. De par sa double posture, elle est à la fois disponibilité à l'affect et conscience de l'affectation. Ainsi, cette présence attentive nous permet de redéfinir les notions de contrôle et de non-contrôle (comme abandon), car à travers elle, je suis simultanément en contrôle et en abandon. Pour reprendre les mots de Legault :

Ce n'est pas l'abandon ou le fameux lâcher-prise, du moins pas la façon habituelle de me représenter le lâcher-prise. J'ai le sentiment d'être à la barre de mon navire, que je peux sortir de cet état, ou justement, le maintenir en prise. Je suis (dans) la fluidité, l'aisance, la liberté. Je suis simultanément cela et témoin de cela, tout cela. (Legeault, 2006, p.8)

#### 7.1.8 La présence dédoublée comme position intermédiaire

Cette double posture permettrait de transcender le conflit intérieur de la volonté et de la non-volonté en unifiant le témoin et l'acteur à l'intérieur de la même personne. La question du double était aussi présente entre Nathan et moi dans la création, à travers ce que nous avons nommé le travail des corps jumeaux. Nous avons parfois l'impression de devenir une seule présence dédoublée ou deux présences

fusionnantes. À travers les modes d'improvisation, nous avons souvent recherché l'indistinction entre l'agir de l'un et de l'autre, le désir de l'un et de l'autre : acteur et témoin unifié par la présence double que nous formions alors ensemble. En d'autres termes, je recherchais l'unité, par le double.

Cette indistinction, cette recherche de fusion, me porte à m'interroger sur la notion d'identité. Tel qu'amené en *Récit de terrain* (p.65), un questionnement existentiel a commencé à poindre dans la recherche au même moment où le désir de se fondre dans un devenir est apparu. Au-delà de la réflexion sur l'être et la relation que j'engageais alors, n'était-ce pas aussi pour moi une façon de ne pas me positionner en tant que chorégraphe <sup>129</sup>?

De toute évidence, j'ai recherché cet état de non-séparation avec l'environnement et avec l'autre. Mais il me semble que dans cette indiscernabilité se résorbait aussi l'angoisse d'apparaître et d'affirmer mon identité, ma différence comme créatrice. Il y a certes une possibilité de s'écarter du contrôle inhibiteur (le jugement) en mettant l'attention sur l'écoute à l'autre, aux forces extérieures. Mais cette position d'écoute est aussi une position dans laquelle je me sens davantage confortable et familière. Elle me protège, d'une certaine façon, de l'angoisse que pourrait faire surgir l'affirmation d'une position de chorégraphe. La perméabilité des deux puissances de l'affect révèle qu'une augmentation de notre capacité à être affecté entraîne une augmentation de notre capacité à affecter. Inversement, augmenter notre capacité d'affecter entraîne l'augmentation de notre capacité à être affecté. En nous lançant dans une action, de notre propre initiative, nous nous exposons automatiquement au monde, nous nous rendons vulnérables à être affecté. Il y a donc un certain risque à apparaître. Et inversement, alors que nous sommes protégés de toute atteinte dans ce

---

<sup>129</sup> « Mais l'hypothèse d'une idéalisation de cet état de devenir a commencé à m'apparaître. En faisant du devenir le sujet de la pièce, ne faisais-je que me réfugier dans un espace dans lequel je n'avais pas à me positionner? » (*Récit de terrain*, p.65)

retirement dans la passivité apparaît une réelle tristesse : celle de ne pas avoir pris de risque, de ne pas avoir été au bout de soi-même, vers sa pleine capacité d'agir, vers sa liberté.

Le but de ce mémoire était en effet d'accéder à une plus grande liberté comme créatrice<sup>130</sup>. Cette liberté, telle qu'entrevue dans le cadre conceptuel (p.21), est définie par Arendt (2012) comme une « pure capacité de commencer qui anime et inspire toutes activités humaines [...] » (p.741). La liberté, de ce fait, renvoie à un certain élan originel, une impulsion du commencement que l'action réactualise. Cet élan originel pourrait s'apparenter à l'intuition bergsonienne. Cette dernière, comme nous l'avons vu, tire son sentiment de « vrai », de « concret » sur un fond de reconnaissance, comme elle provient d'un certain vécu. Nous pourrions ainsi parler d'un vécu ontologique profond qui est réactualisé par l'action.

## 7.2 Mondes concret et imaginaire

Il est apparu assez rapidement au début de cette recherche que je recherchais à maintenir une relation entre le concret et l'imaginaire, entre le monde phénoménal (la réalité concrète du corps, l'être-au-monde) et une relation au plus grand que soi. Je me rends compte que cette importance de la relation se retrouve dans le choix même de faire un mémoire-crédation. Je réalise combien il était important pour moi de faire émerger la réflexion de la matière, afin de contrecarrer le sentiment d'une pensée flottante sans prise avec le réel. Une activité intellectuelle qui se détache trop du ressenti crée une certaine confusion — telle une modalité du flou. Cette confusion diminue la capacité d'agir (affect de tristesse).<sup>131</sup> Le ressenti se révèle être le concret avec lequel il devient nécessaire d'être en prise, car c'est lui qui insuffle l'élan.

---

<sup>130</sup> Tel qu'amené en Introduction, (p.2).

<sup>131</sup> L'entretien d'explicitation s'est avéré un outil méthodologique qui a aidé à maintenir le lien, comme il invite à plonger dans le revécu de l'action concrète, plutôt que de questionner à partir de nos

### 7.2.1 Deux mondes

Au fil de cette recherche, se sont révélés deux mondes qui cohabitent et s'affectent. Pour Same, la vie réelle et celle de la représentation se fondent dans une seule et même conscience. Sa présence nous rappelle au monde réel, au lieu concret où nous sommes ensemble, ici et attestait de ce désir de créer à partir de la réalité concrète, de ce qui se présentait dans l'instant de la situation. Mais j'étais aussi intéressée par l'espace fictif, l'espace de l'imagination, le lieu sans lieu où la performance a la capacité de nous transporter.

À travers les catégories Espace imaginaire et État de réceptivité, nous avons remarqué une perméabilité entre ces deux mondes (concret et imaginaire). Pour nous, la question de la manière dont l'état de corps crée un monde et le monde un état de corps demeurait centrale. Par l'état de réceptivité, nous avons travaillé à nous enfoncer dans une sensation interne du corps, par un auto-sentir. À l'aide de l'espace imaginaire, nous nous enfoncions dans une sensation externe de l'espace, par un travail de l'imagination où nous représentions notre corps comme ne nous limitant plus à sa peau, mais nous étendant à tout l'espace<sup>132</sup>. En nous laissant être affecté l'un par l'autre<sup>133</sup>, nous partagions un certain état de corps commun qui nous a permis de faire se rencontrer des mondes concret et imaginaire.

Nous avons aussi remarqué, dans l'espace éthéré, une réelle indissociabilité entre l'Espace imaginaire et l'État de réceptivité<sup>134</sup>. Il devenait difficile de savoir si c'était le regard plongé et libre qui créait cette sensation de flotter et d'être transporté dans

---

représentations de l'action. Il part ainsi du concret vers l'abstrait et donne le sentiment d'une réflexion ancrée.

<sup>132</sup> Tel que proposé dans le chapitre Démarche de création et méthodologie (p.45).

<sup>133</sup> De façon consciente et inconsciente, puisque nous avons vu que c'est en toute fin de processus que je remarque combien la passivité de Same a travaillé la création. Un état de corps déposé, au repos, présent dans *Sam affecte* vient en effet de son état relax.

<sup>134</sup> Tel que vu en Analyse, (p.78).



un monde éthéré ou si c'était le fait d'imaginer découvrir un nouveau monde qui incitait les yeux à être curieux, à se plonger dans l'espace indéfini donnant ainsi cette sensation de flottement. L'espace éthéré semblait alors émerger d'infinis aller-retour entre un état de corps qui crée ce monde imaginaire, et ce monde imaginé qui influe et altère cet état de corps. Les constants transferts et inter-influences entre l'actualité de la sensation et la virtualité de l'image dévoilaient un entrelacement complexe entre les deux. Il nous est apparu que la création d'un monde commun relevait de l'état de réceptivité, par une écoute/présence attentive à soi et à l'autre. Ce monde commun fut nommé « l'entre-nous<sup>135</sup> », telle une toile qui tisse et supporte les diverses actions, qu'elles soient individuelles ou symbiotiques. L'entre-nous nous incluait dans un monde et la pièce existait dans cet entre-nous. La pièce ne reposait plus sur l'action de l'un ou de l'autre, mais sur la dynamique (ou relation) existante entre nos actions.

### 7.2.2 Les trois espaces

Bien qu'il était important pour moi de partir du concret, le déploiement vers l'imaginaire s'est avéré tout autant essentiel. Sans elle, nous avions le sentiment de rester confinés à la réalité quotidienne dans laquelle nous perdions la fascination. Cette perte de fascination fut nommée « état de séparation » (p.83). Une séparation avec l'objet de création, mais aussi d'avec soi, car, par le jugement qu'elle engendre, opère une coupure au ressenti et à l'intuition. Cette fascination consiste en une approche imaginative du réel qui permet de lui découvrir de nouvelles perspectives, de nouvelles sensations. Mais cette fiction avait aussi un ancrage concret auquel nous pouvions revenir si elle devenait difficile à soutenir, ou si nous perdions le sentiment de « réel », c'est-à-dire que nous n'étions plus convaincus de ce que nous faisons, ou que nous étions en train de représenter quelque chose plutôt que de le vivre réellement.

---

<sup>135</sup> Défini en Analyse, (p.91).

Je voyais ainsi la pièce se développer en trois niveaux de déploiement du concret. La *Section 1* était pour moi l'espace le plus concret, puisque principalement initié par les actions de Same et son attention envers l'espace. L'attention portée à l'espace environnant faisait ressortir la dimension concrète du lieu. Mais bien que cet espace m'apparaissait le plus concret, il s'y dégageait tout de même une certaine fiction. Comme Same regardait parfois dans une direction où elle avait entendu un bruit, possiblement, comme ce bruit était inaudible à Nathan et moi, notre attention à l'espace soulevait la fiction d'une présence inconnue environnante. *Bouddha face* correspondait à l'espace de la sensation interne. Il s'agissait de partir de l'espace externe de la *section 1* pour l'amener à l'intérieur du soi. Cet espace, bien que se basant sur un travail corporel concret (un travail de la respiration, d'attention à la sensation et de tonicité), commençait tout de même à créer un espace fictif : la fiction d'être dans l'eau, d'être bougé, d'être dans une autre temporalité (dont celle du rêve éveillé). Il était simultanément enfoncement et ouverture d'un corps disponible à la contingence et à l'affect. L'espace éthéré correspondait plus particulièrement à l'espace imaginaire. Il est apparu comme l'espace le plus détaché du concret. Nous entrions dans un autre monde, plus immatériel. Nous décrivions cet espace comme une indistinction entre soi, l'espace, les autres et les objets. C'était un devenir-espace-illimité.

### 7.2.3 L'espace éthéré : réel ou imaginaire?

L'*Espace éthéré*, nommé ainsi, réfère à un monde flottant qui perd sa consistance. Il est ambigu. Est-il davantage perte de la réalité, détachement du concret, ou contact immédiat avec la réalité concrète?

À la lumière de cette recherche-crédation, il semble être à la fois l'expérience d'un détachement du soi — pour prendre part à un devenir-espace, par une ouverture des

limites du corps à l'espace et de l'espace au corps — et un détachement du monde matériel par son aspect éthéré. L'unité entre le corps et l'environnement apparaîtrait comme le « hors de nous <sup>136</sup> » phénoménologique, cette fréquentation naïve <sup>137</sup> qui consiste à « entrer dans la conscience du monde » (Merleau-Ponty, 1945, p.11) plutôt qu'être conscient de celui-ci » (Introduction, p.4). Selon Bergson (1939), nous « [...] sommes véritablement placés hors de nous dans la perception pure [...] nous touchons à la réalité de l'objet dans une intuition immédiate » (p.79).

Dans la catégorie Espace imaginaire, nous avons vu que l'espace éthéré faisait état d'un travail de la vision périphérique globale <sup>138</sup>. Cette vision, étant reliée à l'inconscient, nous immerge « dans un ensemble contextuel où les limites sont floues et les frontières instables et perméables [...] (Paillé, 2004, p.30). La perméabilité entre l'espace interne et externe dont fait état l'espace éthéré pourrait suggérer ce contact direct et premier du soi dans le monde ou dans la chose. « Si la métaphysique est possible, elle ne peut être qu'un effort pour remonter la pente naturelle du travail de la pensée, pour se placer tout de suite, par une dilatation de l'esprit, dans la chose qu'on étudie, enfin pour aller de la réalité aux concepts, et non plus des concepts à la réalité » (Bergson, 1907, p.268). Ainsi, d'un point de vue phénoménologique, l'acte

---

<sup>136</sup> « Cela revient toujours à dire que ma perception est en dehors de mon corps, et mon affection au contraire dans mon corps » (Bergson, 1939 p. 58).

<sup>137</sup> Tel qu'amené dans le chapitre Introduction (p.4-5), cette fréquentation naïve correspondait pour moi à l'état de réceptivité recherché dans la création; un contact immédiat entre le soi et le monde, dans l'occurrence, entre le soi et la création. Ce contact immédiat empêche le jugement ou la représentation de s'interposer dans notre relation avec la création. Et à la lumière de l'Analyse (p.79), il fut davantage expérimenté dans les sections *Bouddha Face* et *l'Espace éthéré*.

<sup>138</sup> Avec *Bouddha Face*, il s'agissait aussi d'une vision reliée à l'inconscient, mais plutôt que d'être périphérique, elle était interne : « Dans *Bouddha Face*, nous entrons dans l'espace interne de la sensation, par une vision interne, dans *l'Espace éthéré*, nous entrons dans l'espace externe de la sensation, par une vision ouverte, périphérique. » (Analyse, p.79) Que *Bouddha Face* me semblait plus un travail affectif que perceptif semble trouver écho dans le fait que la perception est hors de nous, hors de notre corps, alors que l'affection prend lieu dans le corps, selon Bergson (1938). Ce regard plongé vers l'intérieur dans *Bouddha Face*, afin d'être plus en contact avec les affects présents, semblent vraiment faire du sens. Quant à l'espace imaginaire, il s'agissait dans celui-ci de se demander comment l'espace se sentait? L'affect de l'espace était alors à ce moment léger, sans gravité.

perceptif visuel de l'espace éthéré — décrit comme un état de découverte d'un nouvel espace, dans lequel les yeux sont curieux d'eux-mêmes – pourrait faire état de cette « 'co-naissance' au monde » (Paillé, 2004, p.30) (plutôt qu'une connaissance du monde).

De plus, dans le devenir-espace-illimité de l'espace éthéré, Nathan et moi étions embarqués dans une action symbiotique, ne pouvant plus dissocier celui qui initiait de celui qui répondait. Le devenir-espace naissait d'un travail de syntonisation, d'une immédiateté entre l'action et la sensation de l'un et de l'autre<sup>139</sup>. S'immiscer dans cette immédiateté semblait requérir un relâchement du contrôle conscient pour embarquer dans un mouvement opérant en deçà de la conscience réfléchie, dans un mouvement nous dépassant. Nous avons vu que l'espace éthéré se déploie dans un certain détachement de la volonté médiate pour prendre part à un devenir avec l'espace. L'accueil de l'altérité, dont fait état le devenir, semble en effet nécessiter un certain abandon du soi<sup>140</sup>. Dans ce genre d'expérience du mouvement<sup>141</sup>, la conscience réfléchie du sujet devient une interférence négative au devenir; dû à l'écart ontologique entre le corps vivant et le corps vécu (ou perçu). Le détachement du soi signifierait alors « être plus dans le monde » que réellement détaché de lui, étant connaissance immédiate de celui-ci. Les concepts d'intuition bergsonienne, de cogito pré-réflexif biranien et de corps-conscience phénoménologique font état de cette connaissance immédiate du monde. Dans cette perspective, l'espace éthéré signifierait un contact avec la réalité concrète et non un espace imaginaire qui perd contact avec la réalité. Ou alors, cet espace éthéré, s'accompagnant d'une perte de l'identité, de la volonté et des désirs, serait-il finalement l'abandon à faire partie du monde? Serait-il détachement du monde?

---

<sup>139</sup> Tel que vu en Analyse, (p.92).

<sup>140</sup> Abandon du soi dans le sens de conscience réfléchie d'être un sujet.

<sup>141</sup> Comme il a été noté en Introduction (p.3) et dans le Cadre conceptuel (p.22).

J'explicitais que l'expérience de l'espace éthéré amenait à ne plus avoir d'attache, et ce, en lâchant toute volition. « Je suis dans un espace où je ne veux rien [geste de mains, pause]. Je me laisse me perdre [geste de mains qui ouvrent]. Ce n'est plus important » (EdE, 28 nov., Audrée). Les affects et les désirs, tels qu'amenés dans le Cadre conceptuel (p.20), font la vitalité de l'être et le moteur fondamental de son action. Nous avons vu que le désir chez Spinoza est une puissance en acte<sup>142</sup>. Il se rapporte « à l'effort qu'on accomplit pour persévérer dans son propre être et se présente comme une force qui pousse l'être humain à *vouloir* ce qui lui permet d'"accroître sa puissance" » (Dictionnaire du corps, 2007, p.299). L'attachement au monde passerait ainsi par la volonté et les désirs, par l'actualisation de l'être. L'espace éthéré implique alors un abandon à faire partie du monde concret? Son caractère imaginaire devient synonyme d'une sorte de fuite de la réalité? Si le mode *Bouddha Face* invitait à un abandon aux désirs, l'espace éthéré semble pour sa part être un état d'abandon<sup>143</sup> pur, laissant derrière la dimension du désir. Est-il alors abandon du désir, et par le fait même, abandon de soi-même? Ou serait-il plutôt l'actualisation du désir de s'abandonner, donc l'abandon à un certain désir finalement? Enfin, étant une dilatation<sup>144</sup> du corps et de l'espace, l'espace éthéré serait-il l'actualisation du désir d'unité avec l'environnement?

Il est fort probable que ce questionnement, à savoir si le désir de se fondre dans le devenir actualise le désir de faire partie du monde ou celui de s'en détacher, reste non résolu. N'était-ce pas justement ce que Cunningham voulait dire en affirmant que « la liberté du danseur est cette conscience totale du monde en même temps que son détachement »? (Revue littérature, p.36) Dans la position intermédiaire proposée par la séparation contemplative<sup>145</sup>, la liberté est en effet à la fois liberté de

<sup>142</sup> Tel que vue dans le cadre conceptuel, (p.15).

<sup>143</sup> État d'abandon comme se perdre dans l'espace, se fondre dans celui-ci, perdre ses limites composant son identité distincte.

<sup>144</sup> La dilatation est la condition de l'intuition chez Bergson. (Chrétien, 2007)

<sup>145</sup> Tel que nous avons vu dans la présente Discussion, (p. 127).

l'action (comme conscience totale et directe du monde) et détachement du monde par la présence attentive du témoin à la sensation et au vécu de l'action en cours.

#### 7.2.4 L'incorporel

Commence finalement à m'apparaître une autre piste quant à ce que pourrait être ce devenir léger et flottant de l'espace éthéré. Je l'avais d'ailleurs soulevée en analyse (p.77) avec Foucault, sans y porter une réelle attention : l'utopie du corps incorporel. « Et il se peut bien que l'utopie première, celle qui est la plus indéracinable du cœur des hommes, ce soit précisément l'utopie du corps incorporel » (Foucault, 2009, p.10).

*Bouddha Face* s'engageait dans un mouvement constant d'inspire et d'expire, nous permettant parallèlement d'expérimenter les mouvements d'augmentation et de diminution des affects de joie et de tristesse, et particulièrement le moment où ils passent l'un dans l'autre. Par un travail de tonicité, nous modulions notre état émotionnel. Nous étions parfois sous l'emprise de forces qui nous apparaissaient comme étant aussi bien extérieures qu'intérieures à nous. Je crois que par *Bouddha Face*, nous expérimentions les opposés de l'agir et du pâtir, de la joie et de la tristesse. *L'Espace éthéré*, au contraire, nous apparaissait comme un monde où l'émotion n'avait plus lieu d'être. Nous étions dans un monde sans gravité, indifférent, étant nous même indifférenciés. L'espace éthéré, en plus d'être l'utopie du corps incorporel (par une dilatation du corps à l'espace), serait aussi une hétérotopie : le lieu sans lieu où la performance a la capacité de nous transporter. Le studio (ou la scène s'il y a un public) est en effet un lieu extraordinaire pour vivre des espaces autrement impossibles.



Cet espace fut même délimité avec des morceaux de carton, tel un rituel. (Récit de terrain, p.70) L'espace éthéré est un lieu que nous avons créé pour vivre un espace sans jugement et sans différenciation. Il était ainsi un espace imaginaire permettant d'expérimenter de façon concrète une réalité autrement inaccessible. Même s'il était un espace imaginaire, son expérimentation demeurait réelle et concrète. Il naissait selon moi de *Bouddha Face*. Ce dernier, après nous avoir bougés dans les deux forces opposées (l'inspire et l'expire), s'est décomposé pour aller au repos. Je décrivais ainsi Bouddha face comme allant vers une certaine mort qui nous amenait à nous réveiller dans un monde autre, sans gravité, sans consistance. « Les stoïciens distinguent [...] deux plans d'être : d'une part, l'être profond et réel, la force ; d'autre part le plan des faits, qui se joue à la surface de l'être, et qui constitue une multiplicité sans fin d'êtres incorporels » (Deleuze, 1969, p.14).

Je décrivais l'expérience de l'espace éthéré comme une perte de mon identité pour prendre part à un devenir-espace-illimité. J'explicitais l'expérience de me perdre dans un espace infini et de bien m'y sentir. Pourtant, quand Nathan me nomma, je ressentis une tristesse<sup>146</sup>.

Cette tristesse ne serait-elle pas due au retour à l'espace où l'on agit et pâtit : l'espace de la réalité? « [...] seuls les corps agissent et pâtissent, mais non pas les incorporels » (Deleuze, 1969, p.45); qui résulte pourtant paradoxalement des actions et des passions chez les stoïciens. Tout comme l'espace éthéré est né de *Bouddha Face*.

Le vouloir et le désir se heurtent parfois à une incapacité d'y répondre. Par exemple, nous avons vu que l'absence de l'autre (dont relève le corps passif) rend en effet

---

<sup>146</sup> « L'espace infini se rétrécit jusqu'à une conscience du je. Je n'ai pas envie de revenir. Je me sens triste. Triste de me rappeler d'un lien, de réaliser que j'étais détachée du monde? Ou triste de ne pas avoir eu envie de revenir? » (EdE, 28 nov., Audrée, cité dans le Récit de terrain, p.58).

impossible l'action<sup>147</sup>. Il y a des événements sur lesquels nous n'avons aucun pouvoir d'agir. Ici, l'indifférence du stoïcisme prend tout son sens : non pas comme froideur, mais simplement parce qu'il n'y a pas lieu de préférer s'il n'y a pas de choix, s'il n'y a pas de possibilités d'action.

Si bien que, agents ou patients, lorsque nous agissons ou subissons, il nous reste toujours à être dignes de ce qui nous arrive. C'est sans doute cela, la morale stoïcienne : ne pas être inférieur à l'événement, devenir le fils de ses propres événements. [...] *Amor fati*, vouloir l'événement, n'a jamais été se résigner, encore moins faire le pitre ou l'histriion, mais dégager de nos actions et passions cette fulguration de surface, *contr'effectuer* l'événement, accompagner cet effet sans corps, cette part qui dépasse l'accomplissement, la part immaculée. [...] C'est le passage proprement stoïcien. (Deleuze, 1977, p.49-80)

Mais entre cet événement envers lequel nous n'avons aucun pouvoir d'action (et donc de pâtir) et celui complètement malléable par la volonté, il y a l'événement affectif et contingent qu'est la création. La création invite à un voyage à la limite de la volonté et de la non-volonté.

---

<sup>147</sup> « Pour que l'autre puisse agir sur moi autrement que sur une masse morte, je dois lui rester *disponible*; il faut simultanément que soit lâché le contrôle volontariste de la posture (sans quoi l'autre ne pourrait nullement agir, mais seulement, à la rigueur, lutter) et que mon corps ne s'abandonne pas pour autant à la pure physicalité mécanique du poids (sans quoi l'autre ne ferait que manipuler un corps mort).» (Pouillaude, 2008, p.217, cité dans le chapitre présent Discussion, (p.110))

## CONCLUSION

À la lumière de cette recherche, j’entrevois différemment mon désir initial de perdre un certain « contrôle » du soi afin de laisser émerger la création. Il apparaît maintenant que ce désir de perte de contrôle faisait davantage état du désir de se détacher du jugement inhibiteur et non d’un détachement complet de la volonté (de toute façon impossible). Le désir d’abandonner la volonté, plutôt que d’amener vers une plus grande liberté, a au contraire favorisé par moments l’inhibition des désirs et des idées naissantes dans la création. Par contre, la recherche nous a éclairés sur les nuances et les complexités d’une volonté opérante dans la création. La présence d’une volonté plus intuitive dans le processus de création reconfirme notre position de départ quant à la nécessité d’abandonner un certain contrôle conscient associé à une volonté plus médiate et rationnelle. Nous avons aussi relevé qu’un désir de contrôle opérait dans la création et traduisait un besoin d’affirmation comme chorégraphe. Cette volonté, plutôt que de se manifester comme du contrôle, apparaissait comme « oser » proposer de sa propre initiative. Se couper de celle-ci menait à l’affect de tristesse.

Le cadre conceptuel et la revue littérature avaient permis d’affirmer et de défendre une position non dualiste, notamment par la coexistence du passif et de l’actif du devenir phénoménologique et par le parallélisme du corps et de l’esprit chez Spinoza. Il semble toutefois qu’une certaine dualité ait été expérimentée tout au long de la recherche-crédation, me faisant alors prendre conscience de son ancrage profond en moi. La recherche-crédation a permis de repasser par cette dualité, de mieux la comprendre et finalement de la dépasser, en me laissant plus libre dans ma propre création. Il semble que cette liberté s’est alors retrouvée à être, à certains moments, une permission à faire davantage ce que je veux; nous ramenant alors à la liberté

appartenant au libre arbitre. Tout en défendant une liberté appartenant à l'action, la subséquente recherche a tout de même soulevé la présence de la liberté dans diverses définitions.

Plusieurs sous-questions, posées en introduction (p.7), sont restées présentes dans la recherche-crédation. Toutes les sous-questions <sup>148</sup> qui se regroupaient sous la problématique de comment réaccéder à la vitalité de l'acte dans sa réactualisation semblent avoir trouvé réponse dans la « présence attentive ». Cette présence attentive, permettant d'être sensible aux nuances et différences de l'instant unique, permet de faire « un » avec cet acte plutôt qu'être dans sa représentation.

Dans le cas de *Sam affecte*, la question du « comment construire tout en laissant émerger » semble avoir trouvé une réponse dans le paradoxe d'être dans la progression de la pièce souhaitée<sup>149</sup> (dans la volonté) et dans une adaptation à l'imprévu (laissant aller notre volonté). Same nous a vraiment aidés à prendre appui sur la situation concrète et actuelle et empêchait la pièce de trop se figer. Bien que tout instant ait sa spécificité propre, c'est-à-dire que tout instant soit unique, Same nous permettait d'y être plus sensibles. Je ne sais pas comment je répondrais à cette problématique dans une prochaine création. Mais par cette expérience, j'ai aiguisé mon attention. Ce travail sur l'attention continuera à résonner dans mon travail à venir, j'en suis certaine.

---

<sup>148</sup> « Nous partons de l'hypothèse que l'affect, en tant que potentiel, en perpétuel devenir et en constante transition, est contingent à la représentation. Comme le matériau de la danse est un corps vivant en perpétuel devenir, il semblerait facile d'avancer que la danse est par nature transitionnelle et ne peut être purement représentative. Mais justement, parce que la danse requiert une constante réactualisation en acte (au contraire de la peinture), doit-elle, en elle-même, constamment se transformer pour garder la vitalité de l'acte? Comment accéder à cette vitalité de l'acte? Comment l'actualiser et la réactualiser au besoin? Comment construire une œuvre chorégraphique sans figer ou trop figer la matière en devenir? Comment créer du vivant sans le rendre statique et comment laisser émerger en même temps que de construire ? » (Introduction, p.7)

<sup>149</sup> Une certaine progression, un développement des éléments constituant la pièce, était souhaité.

Les questions sur mon rapport à l'altérité et à l'inconnu, en relation avec les affects de joie et de tristesse dans le processus de création, ont été d'une grande importance. Elles ont révélé, par l'analyse du terrain, un travail complexe de la mémoire oscillant entre différents niveaux de conscience tout au long du processus. Ce travail de la mémoire a dévoilé qu'une part de connu permet d'appréhender l'inconnu et vice versa. L'actualisation des désirs amenait vers l'affect de joie. La question de savoir si l'affect de joie amène ou non vers l'inconnu demeure non élucidée. L'inconnu a été présent, tout comme l'affect de tristesse.

Les passages dans lesquels je me sentais perdre prise avec ma puissance d'agir semblent avoir été nécessaires. Ils m'ont permis de comprendre davantage les enjeux opérants dans ceux-ci. À la lumière de l'analyse, l'insécurité et la perte de connexion avec le ressenti se sont révélées être un contrôle coupant de la capacité d'agir et maintenant dans l'affect de tristesse. Une meilleure compréhension des causes de cette séparation avec la capacité d'agir a permis un ressaisissement de celle-ci et nous a ramenés vers l'affect de joie.

Ce mémoire-crédation m'a définitivement permis d'atteindre mes objectifs qui étaient de mieux comprendre la dynamique de la relation entre le contrôle et le non-contrôle ainsi qu'entre les affects de joie et de tristesse dans l'émergence de la création.

Il est vrai que les termes de contrôle et de non-contrôle, étant plutôt ouverts au départ, accueillaienent divers sens. La présente recherche a dévoilé le lien intime qu'entretiennent pour moi les notions de contrôle et de non-contrôle avec les affects de joie et de tristesse. Je retiens surtout une réversibilité des termes. Il semble qu'un passage constant s'opère d'un sens à un autre. Ce passage constant rend impossible une classification définitive de ce qui est du contrôle et de ce qui est du non-contrôle. Il est aussi impossible de dire de manière définitive lequel, du contrôle ou du non-

contrôle, renvoie à l'affect de joie et à celui de tristesse. Cette réversibilité du sens attire mon attention et me donne envie de plonger dans de nouvelles recherches.

Je me suis intéressée à l'affect dans le processus de création. Mais en filigrane de cette recherche a commencé à poindre un intérêt pour l'expérience perceptive et esthétique du spectateur. La présence de Same nous ramène inévitablement à certaines questions fondamentales : pourquoi performe-t-on? Qu'est-ce que la performance? Mais je suis aussi fascinée par l'instant où l'on oublie que l'on assiste à une performance pour réellement s'y confondre. Dans ce moment de transition entre ces deux modes de présence, la perception est déstabilisée et devient un phénomène émergeant. Ne serait-il pas plausible d'avancer que dans ce moment où la perception est en transition entre deux modes résiderait une certaine expérience esthétique de l'affect? Ce dernier étant un état de transition. La question est ouverte.



## ANNEXE A – BIOGRAPHIES DES COLLABORATEURS

### Annexe A.1 Biographie Nathan Yaffe

Originaire du Massachusetts, Nathan Yaffe a reçu un BFA en danse de Purchase College à New York. Pendant ce temps, il s'est aussi entraîné à Codarts à Rotterdam et a travaillé au Groupe Lab de Danse à Ottawa. En 2008 il s'est retrouvé à Montréal, et de là il a travaillé avec artistes des deux bords de la frontière dont Sasha Kleinplatz, Mollye Maxner, Brian Brooks, Hélène Langevin (Bouge de Là, Inc.), Sonya Stefan, Harold Rhéaume, Dorian Nuskind-Oder, Kimberley de Jong, Kate Hilliard, Georges-Nicolas Tremblay et Katie Ward. Son travail chorégraphique a été présenté à New York, Ottawa et Montréal. Sa pièce *The Johnsons* était présentée à Tangente, Monument National. Son film de danse *The Johnsons 00 :11 :56*, créé à Los Angeles avec Élisha Yaffe, a été présenté au festival Cinedans d'Amsterdam et au Fifa, à Montréal en mars 2015.

### Annexe A.2 Biographie Antoine Berthiaume

Montréalais d'origine, Antoine Berthiaume est un guitariste/compositeur actif dans le milieu du jazz et de l'improvisation depuis plus de 15 ans. Plus récemment, son travail s'est enrichi de collaborations avec des créateurs du milieu de la danse contemporaine notamment avec Annie Gagnon, Thierry Huard, Aurélie Pedron, Audrée Bergeron et Audrée Juteau pour ses pièces *Youme* et *Poisson*. Sa première parution sur Ambiances Magnétiques l'a présenté en dialogue avec Fred Frith et Derek Bailey. Ses penchants pour les dialogues «guitaristiques» se poursuivent avec Elliott Sharp, signant ainsi sa 5e parution sur l'étiquette Ambiances Magnétiques. Membre fondateur du groupe folk/western Rodéoscopique, il est aussi féru de jazz. On l'a vu actif avec plusieurs protagonistes de la scène montréalaise, notamment Pierre Tanguay et Michel Donato avec qui il a produit son premier essai jazzistique sur l'étiquette Ambiances Jazz. Il collabore également avec Philippe Lauzier, Pierre-Yves Martel et bien d'autres.

## ANNEXE B - FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

### **FORMULAIRE DE CONSENTEMENT**

#### **Titre de l'étude**

La dynamique relationnelle du contrôle et non-contrôle dans l'émergence de la création

**Chercheur responsable (directeur de recherche) : Andrée Martin**

**Professeure permanent au département de danse de l'UQAM**

**[martin.andree@uqam.ca](mailto:martin.andree@uqam.ca)**

**514 987-3000 p. 2105**

**Étudiant chercheur : Audrée Juteau**

**Maitrise au département de danse de l'UQAM**

**514-962-1499**

**[audreejuteau@yahoo.com](mailto:audreejuteau@yahoo.com)**

#### **Préambule**

*Nous vous demandons de participer à un projet de recherche qui vous implique. Vous participerez à un processus de création comme danseur et vous serez interviewé sous forme d'Entretien d'explicitation (EdE) sur le processus créatif et sur les actes le composant. Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent.*

*Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer au besoin.*

*Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles.*

#### **Description du projet et de ses objectifs**

Ce mémoire-crédation poursuit l'objectif de mieux comprendre la dynamique de la relation entre le contrôle et le non-contrôle dans l'émergence de la création, à travers le concept de l'affect. Notamment, comprendre davantage la dynamique de la relation entre les affects de joie et de tristesse — comme modification de la puissance d'agir — qui de fait multiplient ou décomposent les rapports qu'entretient l'artiste à sa création.

L'objet de la recherche porte sur l'émergence de la création à travers un processus de recherche-crédation, dans lequel l'étudiante Audrée Juteau se positionne

comme créateur-chorégraphe, et s'entoure du danseur Nathan Yaffe et du compositeur Antoine Berthiaume et dans lequel elle observera la dynamique de la relation entre le contrôle et le non-contrôle. Tel un retour réflexif sur la recherche en studio, l'étudiante sera interviewée en Entretien d'explicitation (EdE) (par une personne formée dans cette technique) et interviewera le danseur Nathan Yaffe tout au long du processus afin de cerner l'apport de la part du contrôle et du non-contrôle inhérents aux actes qui auront composé la création de l'œuvre chorégraphique. Comme outil méthodologique phénoménologique, l'EdE aidera à expliciter le vécu de l'action (celui de l'étudiante-chorégraphe et du participant-danseur) et non seulement les diverses représentations qu'il est possible de se former de celle-ci, puisque cette méthode d'entretien s'appuie sur l'aspect procédural et implicite de l'action. De plus, comme l'EdE travaille à partir de la mémoire passive, c'est-à-dire celle de l'affect, il apparaît comme un outil probant pour amener vers une conscientisation plus grande des affects opérants sur et dans la création.

Cette recherche création s'inscrit dans le paradigme constructiviste; le sens de la recherche émergera à la fois d'un processus de création, et d'une analyse et d'une interprétation de celui-ci. Il s'agit d'une recherche création de nature qualitative et phénoménologique dans laquelle sera observé le phénomène du contrôle et du non-contrôle dans l'émergence de la création. Comme l'étudiante voyagera entre un pôle expérientiel et conceptuel en nourrissant sa recherche création d'une démarche réflexive et d'un appareillage théorique de nature philosophique, elle s'inscrit de plain-pied dans une démarche heuristique. Elle procédera aussi par bricolage méthodologique tel que proposé par Gosselin et Le Coguiec (2006). Ainsi, elle juxtaposera la méthode du journal de bord comme chorégraphe, l'expérience partagée avec le danseur Nathan Yaffe, l'entrevue sous forme d'entretien d'explicitation (chez l'étudiante-chorégraphe et le participant-danseur) et la captation vidéo pour la cueillette de ses données. L'analyse par théorisation ancrée<sup>150</sup>, telle que définie par Paillé (1994), sera la méthode utilisée quant à l'analyse des données recueillies.

### **Nature et durée de votre participation**

Vous serez invité à participer à un processus de création en tant que danseur, qui aura lieu du 15 octobre 2014 au 07 janvier 2015 (130 heures) et qui se finalisera en deux représentations de l'œuvre chorégraphique (les 06 et 07 janvier 2015) Vous serez aussi invité à participer à 7 interviews (environ 10 heures), entre le 30 octobre et le 15 janvier, sous forme d'entretien d'explicitation (EdE) portant sur l'élucidation d'une action faisant partie du processus de création afin de cerner la dynamique de relation entre le contrôle et le non-contrôle opérante dans cette action spécifique. Les actions seront choisies par vous, tel que le prévoit le protocole d'opération de l'EDE. Vous

serez ensuite inviter à valider la transcription des entrevues ou des extraits de l'entrevue que l'étudiante-chercheuse utilisera à des fins de recherche

### **Avantages liés à la participation**

Vous aurez l'opportunité, en tant qu'artiste professionnel, de participer à un processus de recherche création universitaire comportant à la fois un aspect théorique et pratique. Nous pourrions échanger. Votre participation à cette recherche contribuera à l'avancement des connaissances, quant à la dynamique de la relation entre le contrôle et le non-contrôle dans l'émergence de la création. Vous bénéficierez d'une copie du mémoire si vous le désirez.

### **Risques liés à la participation**

En principe, aucun risque n'est lié à votre participation à cette recherche. Toutes les participations aux entrevues sont faites sur une base strictement volontaire et vous pouvez de fait, vous retirez en tout temps et si vous le souhaitez. Aussi, les entretiens se dérouleront dans un environnement calme et dans des conditions de respect. Elles auront lieu au meilleur moment pour vous et avec votre accord. Les entretiens d'explicitation réalisés (EdE) porteront sur des moments positifs de la recherche, diminuant ainsi les chances d'un inconfort psychologique. Un contrat de communication sera renégocié en cours d'EdE et vous offrira la possibilité de ne pas répondre à certaines questions visant l'explicitation du vécu de la création. Si vous n'êtes pas confortable avec quelque chose que vous avez dit et demandez une confidentialité de certaines informations, cette demande vous sera accordée et sera en tous points respectée. Vous aurez la possibilité ou non de rester anonyme dans la divulgation des résultats, sachant que l'anonymat est très difficile à garder puisqu'il y aura des présentations publiques de la création. Durant la recherche en studio, aucune exploration ne se fera sans votre consentement. Vous serez libre de communiquer à l'étudiante-chercheuse Audrey Juteau vos besoins et ceux-ci seront respectés.

### **Confidentialité**

Les propos recueillis et les images captées lors des entretiens (EDE) serviront à des fins de recherche seulement et avec votre consentement. Si vous le souhaitez, les enregistrements seront détruits dès qu'ils auront été transcrits. Autrement, tous les documents relatifs à nos entrevues seront conservés dans un lieu privé durant la durée de l'étude. L'ensemble des documents sera détruit cinq ans après l'analyse des données de recherche.

### **Participation volontaire et retrait**

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justification de votre décision. Si vous décidez de vous retirer de l'étude, vous n'aurai qu'à aviser la chercheure verbalement; toutes les données vous concernant seront alors détruites.

### **Indemnité compensatoire**

Vous recevrez une indemnité compensatoire pour l'ensemble de votre contribution à la recherche. Une indemnité de 2000\$ vous sera versée afin de contribuer à vos déplacements en studio, au temps de recherche en studio (130 heures), pour les représentations (2 représentations) et 7 entrevues en entretien d'explicitation (environ 10 heures).

### **Clause responsabilité**

En acceptant de participer à cette étude, vous ne renoncez à aucun de vos droits ni ne libérez les chercheurs, le commanditaire ou les institutions impliquées de leurs obligations légales et professionnelles.

### **Des questions sur le projet?**

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation vous pouvez communiquer avec les responsables du projet:

**Andrée Martin**  
[martin.andree@uqam.ca](mailto:martin.andree@uqam.ca)  
 514 987-3000 p. 2105

**Audrée Juteau**  
 514-962-1499  
[audreejuteau@yahoo.com](mailto:audreejuteau@yahoo.com)

### **Des questions sur vos droits?**

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CÉRPÉ) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la présidente du CÉRPÉ Emmanuelle Bernheim, (514) 987-3000, poste 2433 ou [bernheim.emmanuelle@uqam.ca](mailto:bernheim.emmanuelle@uqam.ca).

### **Remerciements**

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et l'équipe de recherche tient à vous en remercier.

### **Consentement**

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de ma participation, ainsi que les risques et les inconvénients auxquels je m'expose tels que présentés dans le présent formulaire. J'ai eu l'occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l'étude et de recevoir des réponses à ma satisfaction.

Je, soussigné(e), accepte volontairement de participer à cette étude. Je peux me retirer en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.

Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

Prénom,

Nom:

\_\_\_\_\_

Signature \_\_\_\_\_

Date

\_\_\_\_\_

### **Engagement du chercheur**

« Je, soussigné (e) certifie

- (a) avoir expliqué au signataire les termes du présent formulaire;
- (b) avoir répondu aux questions qu'il m'a posées à cet égard;
- (c) lui avoir clairement indiqué qu'il reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus;
- (d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

Prénom,

Nom:

\_\_\_\_\_

Signature \_\_\_\_\_

Date

\_\_\_\_\_



## ANNEXE C : SAM AFFECTE

### Annexe C.1 : Invitation *Sam affecte*



**UQAM** Département de danse

Le Département de danse de l'UQAM présente

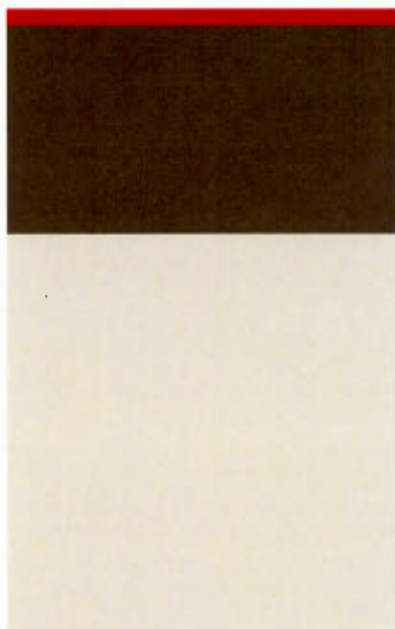
# Sam affecte

Un mémoire de recherche-création du programme de maîtrise en danse

Le 07 janvier 2015    18h30  
   la Piscine-Théâtre du Département de danse de l'UQAM  
Durée: 30 minutes / Capacité maximale: 48 personnes  
Considérant le chien, aucun retardataire admis!  
Réservation: [audreejuteau@yahoo.com](mailto:audreejuteau@yahoo.com)

Recherche-création : Andrée Juteau / Directrice de recherche : Andrée Martin  
Danseurs : Nathan Yaff  , Andrée Juteau, Same / Compositeur : Antoine Berthiaume / éclairage :   liane Cantin

## Annexe C.2 : Programme *Sam affecte*



### Sam affecte

Comme toute puissance d'affecter est en même temps enveloppée d'un pouvoir d'être affecté, l'affect témoigne d'une réceptivité, d'une perméabilité de l'espace qui nous entoure et nous habite. Cette perméabilité peut tantôt appeler le contrôle, la limite, tantôt appeler l'abandon, en invitant à s'y étendre et à s'y perdre. Entre devenir et contrôle, entre désir et contrainte, les corps oscillent, traversent et sont traversés par différents espaces – concret, de sensation ou imaginaire.

Mon mémoire-crédation est une réflexion sur la dynamique relationnelle du contrôle et du non-contrôle dans l'émergence de la création, à travers le concept de l'affect. Il s'agit notamment pour moi de comprendre davantage la dynamique de la relation entre les affects spirituels de joie et de tristesse — comme modification de la puissance d'agir — qui multiplient ou décomposent les rapports à la création. Observant la dynamique relationnelle du contrôle et du non-contrôle dans mon processus de création, il m'est également important de présenter et de partager avec vous la création qui a émergé de ce projet afin d'en faire une expérience complète.

La présence du chien (Sam) témoigne de l'ancrage du créateur dans la contingence de monde et agit tel un élément de non-contrôle nous propulsant dans un état de corps alerte et sensible, réceptif à cette même contingence.

Recherche-crédation : Audrée Juteau  
Directrice de recherche : Andrie Martin  
Danseur-collaborateur : Nathan Yaffe  
Autres danseurs : Audrée Juteau et Sam  
Compositeur : Antoine Berthiaume  
Éclairage : Éliane Cantin

### Remerciement

Je remercie ma directrice de recherche Andrie Martin, Alain Bolduc, Éliane Cantin, ainsi que tout le personnel du département de danse de l'UQAM pour leur précieuse aide, pour avoir mobilisé leur effort et rendu possible cette présentation.

Un grand merci à mes collaborateurs Nathan Yaffe et Antoine Berthiaume pour leur engagement, leur générosité, leur ouverture, leur patience et leur sensibilité dans ce processus de recherche création. Je remercie Sylvie Gosselin pour son accompagnement comme intervieweur en Entretien d'explicitation, sa générosité et son écoute. J'aimerais aussi remercier Mathieu Noury, David Rancourt, George-Nicolas Tremblay, Thea Patterson, Peter Trostzner et Julie Tymchuk pour leur présence et leur aide en cours de processus.

UQAM | Département de danse



Annexe C.3 : Captation vidéo de *Sam affecte*

VOIR DVD

## ANNEXE D : PHOTOS DE SAM AFFECTE

D.1 Section 1 : Espace concret

D.1.1 Marcher avec Same



### D.1.2 Tableau

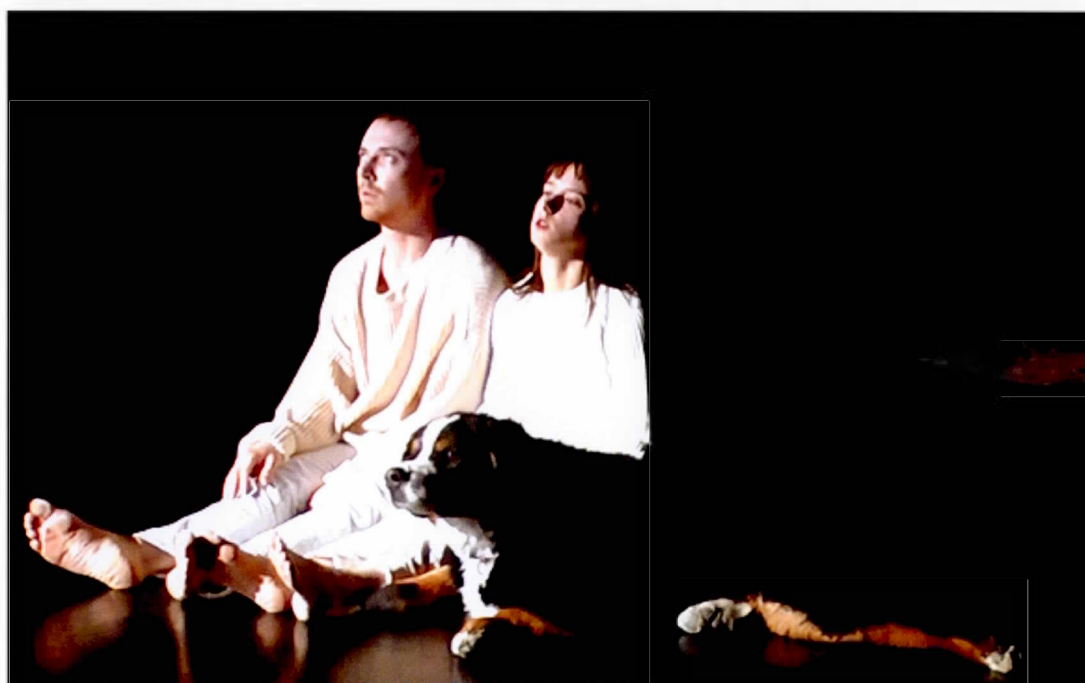


### D.1.3 Geste concret à abstrait



## D.2 *Bouddha Face*

### D.2.1 Passage du regard externe à interne

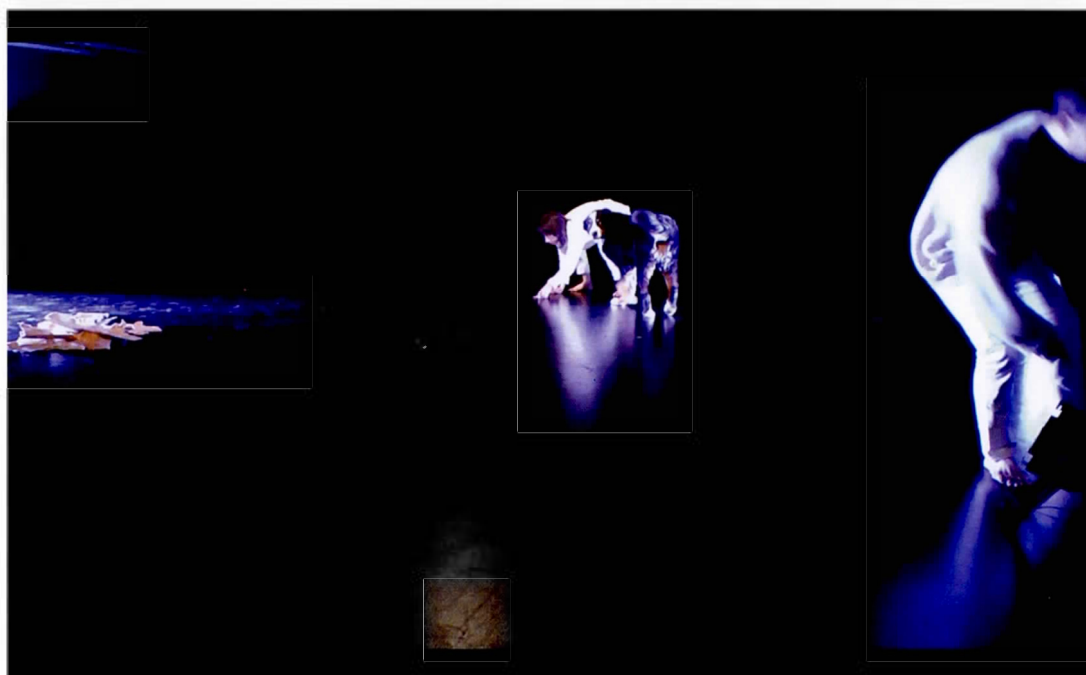
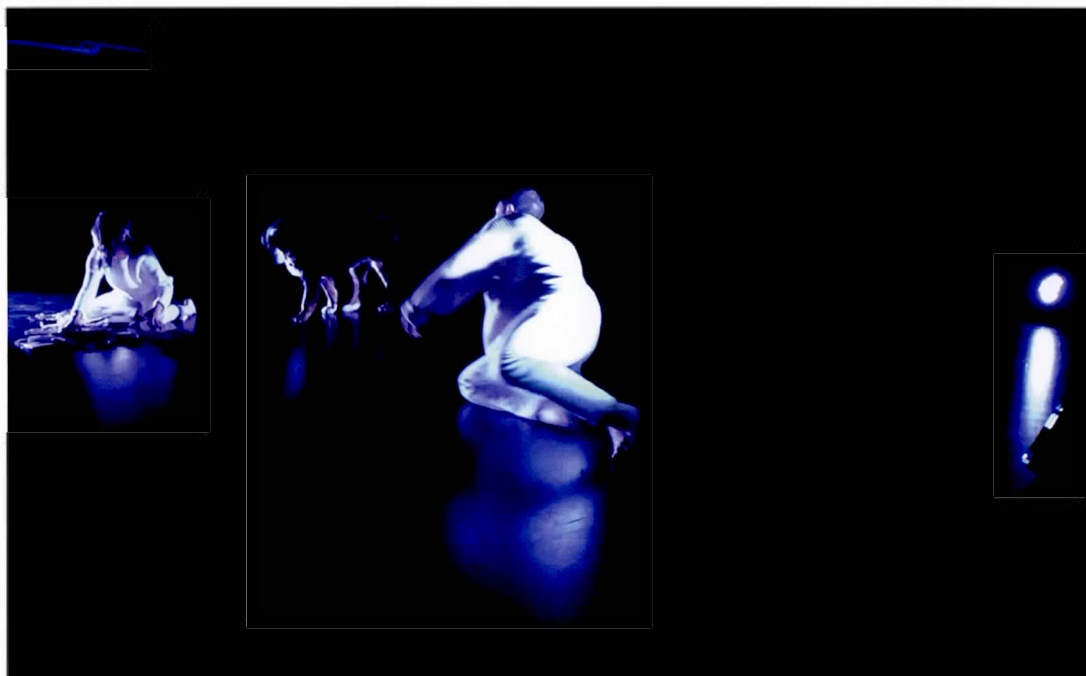


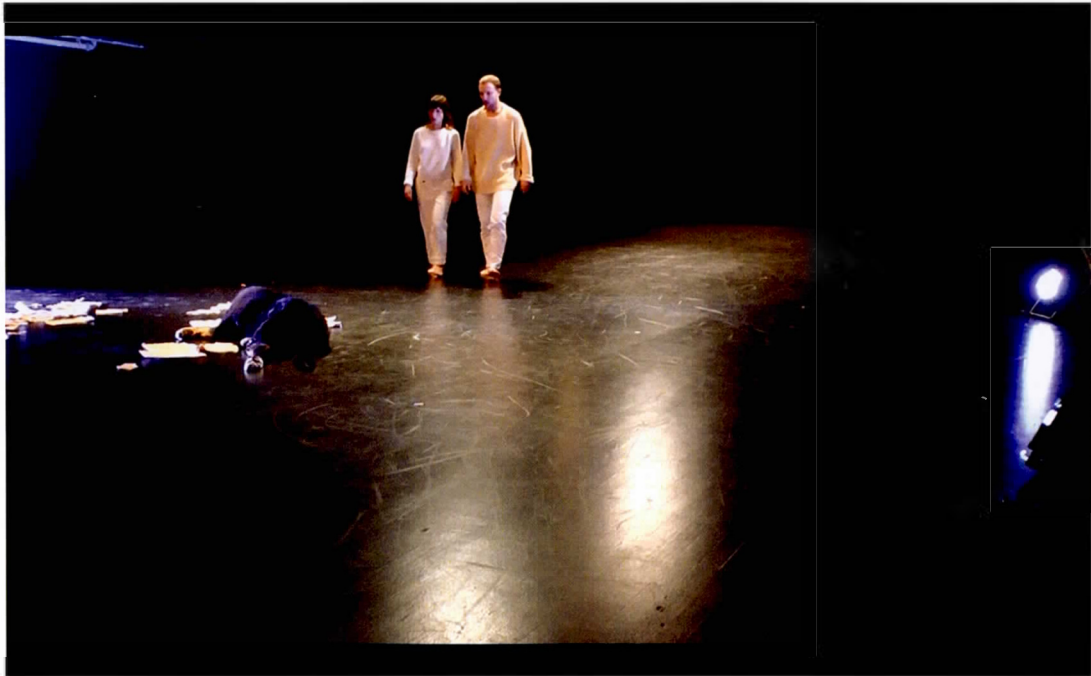


D.2.2 *Bouddha Face* en action



### D.3 *Espace éthéré*





## BIBLIOGRAPHIE

- Andrieu, B. (2014). *Donner le vertige, Les arts immersif*. Montréal : Liber.
- Andrieu, B. et Burel, N. (2014). La communication directe du corps vivant. Une émersiologie en première personne. *CRNS : Éditions Hermès La Revue*, (68), 46-52.
- Andrieu, B. (2013, 5 mars). *Le corps en arts : entre présence et absence*. Conférence présentée au Pavillon de danse de l'Université du Québec à Montréal, Montréal.
- Andrieu, B. (2013, 7 mars). *Les arts immersifs : quelles expériences des corps*. Conférence présentée au département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal, Montréal.
- Andrieu, B. (2010). *Le monde corporel: de la constitution interactive du soi*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Arendt, H. 2012 (1961). « La crise de la culture » dans *L'humaine condition*. Lonrai : Quarto Gallimard.
- Arendt, H. 2012. (1958) « Condition de l'homme moderne » dans *L'humaine condition*. Lonrai : Quarto Gallimard.
- Beaulieu, A. (2002-04). L'expérience deleuzienne du corps. *Revue internationale de philosophie*. (222), 511-522.
- Beauquel, J. (2010). Le mouvement et l'émotion. Dans *Philosophie de la danse*. (p.65-77). Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Bergson, H. (1966). *L'évolution créatrice*. Paris : Presses Universitaire de France.
- Bergson, H. (1939). *Matière et mémoire*. Paris : Presses Universitaire de France.
- Bergson, H. (1938). *La pensée et le mouvant*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Bernard, M. (2002-04). Le pouvoir du sentir. *ERES I Enfances & Psy*, (20), 42-49.
- Bernard, M. (2002-04). De la corporéité fictionnaire. *Revue Internationale de*

*philosophie*. (222), 523-534.

Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. Paris : Édition Centre national de la danse.

Bernard, M. (octobre 1993). Sens et fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels. *Nouvelles de danse* n°17, 56-64.

Berthoz, A., Théodule, M., (2003). « Au commencement était l'action » *La Recherche, L'actualité des Science*, n°366

Berthoz, A. (mars 2010). « Physiologie de la perception et de l'action », *Cours et travaux du Collège de France. Annuaire 109e année*, Collège de France, Paris, p. 371-403.

Berthoz, A. (2013). *La décision*. Paris: Odile Jacob

Bessis, B. (2004), *Élément d'un petit vocabulaire deleuzien*. Ed. Ellipses.  
[http://www.caute.lautre.net/rubrique.php3?id\\_rubrique=133](http://www.caute.lautre.net/rubrique.php3?id_rubrique=133)

Blondin, M-M. (2007). *Danser ou devenir danse. Pour une étude de l'expérience vécue par le danseur selon Paul Valéry*. (Mémoire de maîtrise inédit). Trois-Rivières : L'Université du Québec à Trois-Rivières.

Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon Presses du réel.

Braddock, C. (2011). Contagious participation: Magic's power to affect. *Performance Research - A Journal of Performing Arts*, 16(4), 97-108. Consulté à l'adresse <http://search.proquest.com/docview/1010206363?accountid=14719>

Cauquelin, A. (2006). *Fréquenter les incorporels*. Paris : Presses Universitaires de France.

Couderc, B. (2009). *L'Improvisation en danse : une présence à l'instant*. (thèse de doctorat inédit), Université de Rennes 2, Rennes.

Crandall, J. (2008). An actor prepares. *1000 Days of Theory*.  
[www.ctheory.net/articles.aspx?id=590](http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=590)

Chrétien, L. (2007). *La joie spacieuse*. Paris : Les éditions de minuit.

- Cull, L. (2012). Special section: "Affect/Performance/Politics": Affect in Deleuze, Hijikata, and Coates: The politics of becoming-animal in performance. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 26(2), 189-203. Consulté à l'adresse <http://search.proquest.com/docview/1034315827?accountid=14719>
- Cull, L. (2011). Attention training Immanence and ontological participation in Kaprow, Deleuze and Bergson. *Performance Research : A Journal of the Performing Arts*, 16 :4, 80-91.
- Cull, L. (2008). Confronting 'emergence' with Deleuze and Goat Island : an interdisciplinary experiment. Article inédit.
- Cunningham, M. (1955, traduit en 1997 par Denise Luccioni). « L'art impermanent ». Dans *Merce Cunningham un demi siècle de danse*, de David Vaughan. Paris : Éditions Plume.
- Damasio, A. (2010). *L'autre moi-même. Les nouvelles cartes du cerveau, de la conscience et des émotions*. Paris: Odile Jacob.
- Damasio, A. (2003). *Spinoza avait raison, Joie et Tristesse, le cerveau des émotions*. Paris: Odile Jacob.
- Damasio, A. (1994). *L'erreur de Descartes*. Paris : Odile Jacob.
- Despres, A. (2002). *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Doganis, B. (2012). *Pensées du corps*. Paris : Les belles lettres.
- Deleuze, G. (2012). Création et résistance. Youtube consulté le 10 octobre 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=FuS9B-2nG0o>
- Deleuze, G., et Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1990, mai). Post-scriptum sur les sociétés de contrôle. *L'autre journal*, n° 1. <http://infokiosques.net/spip.php?article214>
- Deleuze, G. (1981a). *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : La différence.
- Deleuze, G. (1981b). *Spinoza Philosophie pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit.



- Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie* 11. Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1980). Deleuze : sur Spinoza. Youtube consulté le 20 septembre 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=EK2u798HgK4>
- Deleuze, G. Parnet, C. (1977). *Dialogues*. Paris : Flammarion.
- Deleuze, G. (1969). *Logique d'un sens*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1968). *Spinoza et le problème de l'expression*. Lonrai : Les éditions de minuit.
- Ehrenzweig, A. (1982). *L'ordre caché de l'art*. Paris : Édition Gallimard.
- Faingold, N. (2005). Explicitation, décryptage du sens, enjeux identitaires. *Expliciter*, (58), 1-40.
- Filion, N. (2009). *Pour une logique chorégraphique de la sensation. Document d'accompagnement de l'essai scénique Certaines scènes peuvent ne pas convenir*. (Mémoire de maîtrise inédit), Université du Québec à Montréal, Montréal.
- Fischer-Litche, E. (2008). *The transformative power of performance*. Londres et New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Formis, B. (2010). *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris : Puf.
- Foucault, M. (2009). *Le corps utopique, les hétérotopies*. Nouvelles éditions Lignes.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.
- Fourdrinier, A. ( 2008). *Manipuler la contingence* (mémoire de maîtrise inédite). Toulouse : Université de Toulouse le Mirail.
- Gaudet, C. (2012). *L'ambiguïté comme vecteur de sensation : réflexion sur quatre études chorégraphiques*. (Mémoire de maîtrise inédit), Université du Québec à Montréal, Montréal.
- Gil, J. (2006). « Paradoxical body ». *The Drama review*. Vol.50/4. Hiver 2006, p.21 à 35.
- Gleick, J. (1989). *La théorie du chaos vers une nouvelle science*. Paris : A. Michel.

- Godard, H. (1995). Le geste et sa perception. Dans M. Michel & I. Ginot (Eds), *La danse au XXème siècle*, (pp.224-229). Paris : Bordas.
- Godard, H. (1994). C'est le mouvement qui donne corps au geste. *Marsyas*, 30, 72-77
- Godard, H. (1992). Le déséquilibre fondateur: Le corps du danseur, épreuve du réel. *Art Press, hors série n°13 "20 ans, l'histoire continue" Entretien avec Laurence Louppe*, 138-143.
- Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (2006). *La recherche création*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Gritzner, K. (2011). Formlessness Participation at the limit, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 16:4, 109-116
- Hemmings, C. (2005). Invoking Affect: Cultural Theory and the Ontological Turn, *Cultural Studies*, 19(5), 548-67.
- Henry, M. (2004). *Le bonheur de Spinoza*. Paris : Puf.
- Henry, M. (2001). Le corps subjectif : Philosophie et phénoménologie du corps. (pp. 71-105). Paris : Presses universitaires de France (PUF).
- Hurley, E. (2012). Special section: "Affect/Performance/Politics". *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 26(2), 99-107. Consulté à l'adresse <http://search.proquest.com/docview/1034315796?accountid=14719>
- Jaquet, C. (2005). *Les expressions de la puissance d'agir chez Spinoza*. Paris : Publications de la Sorbonne.
- Kitaro, N. (2008). L'intuition agissante. *Laval théologique et philosophique*. 64(2), 277-293.
- Laban, R. (2003, écrit par Laban, date inconnue). L'espace dynamique, le sixième sens. (E. Schwartz-Rémy, Trans.). In R. Laban (Ed.), *Espace dynamique* (pp.21-24). Bruxelles : Contredanse.
- Laflamme, Y. (2006). La science de l'art / l'art de la science. Dans P. Gosselin et É. Le Coguiec (dir.), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p.21-31). Québec, QC : Presses de l'Université du Québec.

Laplantine, F. (2011). *L'enquête et ses méthodes : la description ethnographique* (2<sup>e</sup> ed.). Paris : Armand Collin.

*La Pratique de la Philosophie*. (2000). Paris : Hatier.

Legault, M. (2009). Les symbolisations non verbales en recherche qualitative, Une méthode de l'indicible. *Expliciter*, 80 (juin), 34-41.

Legault, M. (2009). « Ipséité agissante », « Évocation du futur » et autres « Morceaux choisis pour échange » avec les membres du Grex. *Expliciter*, 80 (juin), 42-43.

Legault, M. (2007). La présence au vécu de l'action, en cours d'action. *Expliciter*, 70 (mai), 1-9.

Legault, M. (2006). La symbolique en analyse de la pratique – Pour une pratique de la présence au vécu de l'action et au vécu de la réflexion (2<sup>e</sup> partie). *Expliciter*, 64 (mars), 1-7.

Legault, M. (2005). La symbolique en analyse de pratique- Pour une pratique de la présence au vécu de l'action et au vécu de la réflexion (1<sup>e</sup> partie). *Expliciter*, 62 (novembre), 35-44.

Legault, M. (2004). La symbolique en analyse de pratique (Intermède). *Expliciter*, 57 (décembre), 47-52.

Leigh Foster, S. (2003). Taken by surprise, Improvisation in Dance and Mind. Dans A. Cooper Albright et D. Gere (dir.), *Taken by surprise, a dance improvisation reader* ( p.3-10 ). Connecticut : Wesleyan University Press.

Lemeni, A. (2013). Le principe de l'indétermination dans la physique quantique et ses implications épistémologiques. *Teologia*. 55 (2), 49-58.

Longstaff, J.S. (2008). Continous flux in Flow of Effort and Shape. *Movement & Dance, Quartely Magazine of Laban Guild*, 27(4), 12-18.

Madden, P. (1989). Kestenberg : A Developmental Approach to Shape. Teaching notes, p.1-13.

Marzano, M. (2007). *Dictionnaire du corps*. Paris : Presses Universitaires de France.

- Massumi, B. (2002a). Navigating movement. Dans M. Zourzani (dir.), *Hope : New philosophies for change* (p. 210-243). Annandale : Pluto Press Australia.
- Massumi, B. (2002b). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Duke University Press : Durham et Londres.
- Massumi, B. (1995). The Autonomy of affect, *The Politics of Systems and Environments, Part II. Cultural Critique*, 31(Automne), 83-109.
- Mayor, C. (2008). Comprendre l'affectivité par la phénoménologie : pour une approche esthétique en éducation. Collection du Cirp. Vol. 3, 43-59.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1961). *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1945). La spatialité du corps propre et la motricité. *Phénoménologie de la perception*. (114-171). Paris : Gallimard.
- Nasio, J.-D. (2013). *Mon corps et ses images*. Paris : Éditions Payot & Rivages.
- Paillé, L. (2004). *Livre La démarche de création Livre*. Trois-Rivière : Éditions d'art le Sabord.
- Paillé, P. (1994). « L'analyse par théorisation ancrée ». *Cahier de recherche sociologique*, 23, p.147-181.
- Petitmengin, C. (2010). La dynamique pré-réfléchie de l'expérience vécue. *Alter : revue de phénoménologie*, (18), 165-182.
- Pockett, S., P.Bank, W. et Gallagher, S. (2009). *Does Consciousness Cause Behavior?* The Mit Press, Cambridge, Massachusets, Londres (Angleterre)
- Ruddick, S. (2010). The politic of affect : Spinoza in the work of Negri and Deleuze, *Theory, Culture & Society*, 27(4), 21-45.
- Sauvagnargues, A. (2003). « Actuel/Virtuel », in Le vocabulaire de Gilles Deleuze (sous la dir. Robert Sasso et Arnaud Villani), Les Cahiers de Noesis n° 3, Printemps, 2003, p.22
- Séguin-Lefèvre, B » (2013). « La décision d'Alain Berthoz ».

Sevarac, P. (2005). « Le devenir actif du corps affectif ». *Astérion*, [en ligne], mis en ligne le 13 septembre 2005, consulté le 12 octobre 2012. URL : <http://asterion.revues.org/158>

Spinoza, B. (1965)(version originale, 1677). *L'Éthique* vol.3, Paris: GF-Flammarion

Spanberg, M. (2012, octobre ). 18 Paragraphs for a Meta-physics of Movement . Consulté à l'adresse <http://spangbergianism.wordpress.com/>

Spanberg, M.( 2012, septembre ). A art true to the universe. Consulté à l'adresse <http://spangbergianism.wordpress.com/>

Vermersch, P. (2004). Aide à l'explicitation et retour réflexif. *Education permanente*, 160, 71-80.

Vermesch, P. (1994). *L'entretien d'explicitation*. Issy-les-Moulineau : Éditeur ESF.

Weber, M. (1995). *Économie et société. Tome 1*. Paris : Plon.